BERÜHMTE KUNSTSTÄTTEN BAND 67

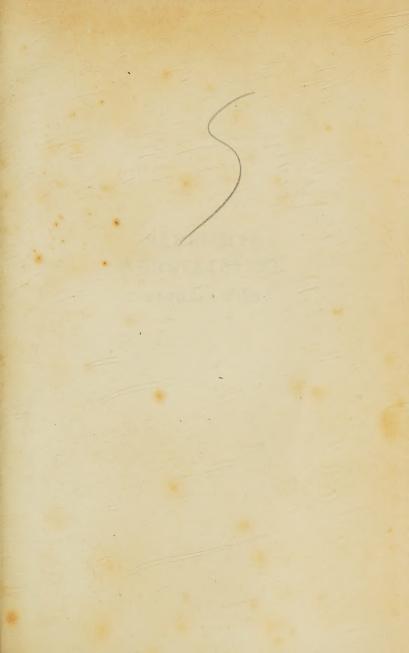
HANS TIETZE
WILLIAM



MIT 154 ABBILDUNGEN

VERLAGE.A.SEEMANN/LEIPZIG







BERÜHMTE KUNSTSTÄTTEN BAND 67 / WIEN



Abb. 1. Stefansdom (Phot. Reiffenstein)

WIEN

VON

HANS TIETZE

2. AUFLAGE MIT 154 ABBILDUNGEN



1 . 9 . 2 . 3

E. A. SEEMANN IN LEIPZIG

Alle Rechte vorbehalten

HERRN DR. AUGUST HEYMANN DEM TREUEN HÜTER ALLER WIENER ERINNERUNGEN

Digitized by the Internet Archive in 2025

VORWORT ZUR ZWEITEN AUFLAGE

Schwerer noch, als es fonst dem Autor zu sein pflegt, einem Erzeugnis seines Geistes nach Jahren eigener Veränderung und Entwicklung die nötige neue Form zu geben, ist mir heute die Aufgabe, diesem Buch über Wien ein neues Geleitwort zu schreiben. Die viereinhalb Jahre seit seinem ersten Erscheinen – im Herbst 1918 – enthalten die Geschichte des Martyriums dieser Stadt; eines Zusammenbruchs ohnegleichen, der die Kritik veranlaßte, dieses Buch als den Nekrolog Wiens zu bezeichnen. Soll seine zweite Auflage eine Stimme aus dem Jenseits sein, ein Wien schildern, das unwiederbringlich dahin ist, oder soll das ganze Bild revidiert, den schärferen Zügen Rechnung getragen werden, die die Not ins Antlit der Stadt zu graben beginnt?

Ich habe mich nicht entschließen können, an dem Buche – von unbedeutenden Richtigstellungen und Verbesserungen abgesehen – Wesentliches zu ändern. Nach wie vor scheint mir die Gegenwart die Antwort auf die Fragen zu sein, die die Vergangenheit stellt, scheint mir aber auch die Vergangenheit die Rätsel zu lösen, die die Gegenwart ausgibt. Was Wien in Wahrheit ist, ersahren wir aus seiner Geschichte. Als Sitz eines Fürstenhauses und als Hauptstadt eines sehr verschiedenartige Völker zusammensassenden Reiches ist es groß geworden; heute ist es der Hauptort eines lockeren republikanischen Staatenbundes, eines lebensunsähigen Wirtschaftsgebildes, das es nicht zu erhalten vermag. Die Krise,

die Wien heute bis ins Mark erschüttert, kann es nur überwinden, wenn es nicht darein willigt, eine Provinzstadt zu werden, sondern seinen ererbten Anspruch sesschät, die Völker, die Ost und West, Nord und Süd hier aneinanderbringt, wirtschaftlich und kulturell zu verknüpsen. Wenn es das politisch Verlorene geistig wiedererobert und sich aus seiner großen Geschichte heraus zur Hauptstadt eines Kaisertums macht, das nicht auf äußeren, sondern auf inneren Kräften ausgebaut ist. Weil ich an Wiens Beruf zu solcher Zukunst glaube, lasse ich mein Buch, trotz allem was dazwischen kam, unverändert; es ist nicht der Nekrolog dieser Stadt, sondern ihr Adelsbries.

Wien, Mai 1923

HANS TIETZE

EINLEITUNG

AUS dem Bilde einer Stadt ihre Geschichte herauslesen, aus ihrer Geschichte ihr heutiges Bild besser begreisen wollen, diese Doppelfrage, deren Hälsten sich so dicht verzahnen, löst das Stadtbild in seine Schichten auf und läßt zugleich im bunten Strom seiner Entwicklung bleibende und immergültige Grundzüge mit beinahe erschreckender Deutlichkeit hervortreten. Dieses Scheiden und Binden, welches Sein zum Werden, Werden zum Sein macht, eine allgemeine historische Aufgabe, ist an dem maßvoll großen Körper einer Stadt besonders dankbar, wo das enger gestochtene Netz von Ursachen und Wirkungen in ihrer monumentalen Erscheinung greisbare Wirklichkeit geworden ist, ist besonders reizvoll an der eigenen Heimatstadt, mit deren Werden und Sein, mit deren Einst und Jetzt den einzelnen tausend unssichtbare Fäden verknüpfen. Hier wird das geschichtliche Problem zu einem Stück Selbsterkenntnis und Selbstbekenntnis.

Wiens Charakter ist, wenn wir versuchen dürfen, die tausend Gesichte seiner Geschichte auf eine Formel zu bringen, dadurch bestimmt, daß es von Anbeginn an eine Hauptstadt und Residenz war. Seine Geburtsstunde schlug an jenem Tage, an dem die Babenberger ihrem unter Kämpfen schrittweise gegen Osten vorgeschobenen Sitz auf dem Leopoldsberg einen Hof in der nun für genügend gesichert erachteten Ebene zugesellten. Von damals bis zulett, da der offizielle Titel "Haupt- und Residenzstadt" und der volkstümliche Name der "Kaiserstadt" sein Wesen kennzeichneten, ist Wien immer Fürstensitz geblieben; zuerst vom Schloß auf dem Leopoldsberg regiert, Residenz der Babenberger Markgrafen und Herzoge, dann der schon in der Wiener Burg herrschenden Habsburger Herzoge und Kaifer. Von Albrecht II. (1439) bis 1806 haben hier fast ohne Unterbrechung die deutschen Kaiser geherrscht; und ehe die Krone sank, war die des österreichischen Kaisertums an ihre Stelle getreten. Lange ehe dies geschah, war jene zum Symbol erblichen: der Konflikt zwischen Haus- und Reichsgewalt war zu ungunsten dieser entschieden und längst hatten die Kaiser in ihren eigenen Ländern, nicht in dem absterbenden Reichsganzen die Wurzeln ihrer Macht und das Gebiet ihres Wirkens gefunden. Aber wenn auch die glorreichen Tage des römischen Kaisertums

deutscher Nation mit dem tragischen Ende der Hohenstausen abschließen, so blieb doch ein Schimmer von der ererbten gottgewollten Größe der Institution über ihre Nachfolger gebreitet; das Kaisertum, legitimer Erbe der römischen Weltherrschaft, blieb ein nie völlig preisgegebenes Ideal, ein Anspruch, der sich in Tagen krastvoller Auswärtsbewegung — unter den ersten Habsburgern, unter Maximilian, in den glorreichen Erfolgen Leopolds I.—deutlicher hervorwagt und auch der Stadt der Kaiser zugute kommt. Dann dämmert es in den Geistern — wie ein Traum aus unvordenklichen Vorzeiten — und schlägt sich auch im Schriftum nieder, daß der Sitz des deutschen Kaisers die erste Stadt der Christenheit sei; und dann tritt ein monumentaler Baueiser zutage, der diesen Anspruch verwirklichen möchte.

Aber selbst wenn in graueren Tagen dieses glänzende Bild verblaßte, blieb das schwächere Kaisertum - das sich allmählich vom mythischen deutschen zum wirklichen österreichischen umwandelte - stark genug, die Stadtentwicklung zu beherrschen, ihr Bild zu modeln. Um den Fürsten, der hier ständig Hof hält, drängt sich der Adel, der, von einer geduldigen fürstlichen Politik schrittweise aus seinen Rechten gedrängt, mehr und mehr aus seiner Stellung zu Kaiser und Hof Glanz und Bedeutung schöpft; die zunehmende Zentralisierung von Regierung und Verwaltung und die wachsende Ausdehnung des Staates häufen Ämter und Behörden in der Residenz; das stehende Heer, das aus den feudalen Einrichtungen herauswächst, hat hier seine Leiter, seine technischen Hilfsmittel; das komplizierte Verhältnis zu den deutschen Reichsfürsten, der altväterische Instanzenzug der Reichsbehörden, die internationalen Beziehungen zu den anderen Staaten bringen eine Fülle von Botschaftern, Gesandten, Bevollmächtigten und Agenten aller Art, die die Einflußsphäre des Fürsten vergrößern. diese Personen, die die Residenz des Kaisers anzieht, die in ihr wohnen und repräsentieren, bilden nicht nur an sich eine gesellschaftliche Oberschichte, die Charakter und Bild der Stadt beeinflußt, sondern sie wirken auch auf die anderen Klassen; durch ihre Dienerschaft und Gefolge, durch das von ihnen abhängige Gewerbe und Handwerk treiben sie ihren Einfluß durch alle Volksschichten hindurch, bestimmen Bauweise und Kunstschaffen, Tracht und Mode, Sprache und Gesinnung. Unter dieser sich durch steten

Zuzug von außen erneuernden Schichte kommt ein kraftvolles und einflußreiches Bürgertum nicht auf; wiederholt versuchen zwar die Bürger ein Erschlaffen der Fürstengewalt, ein Interregnum oder sonstige Umstände auszunützen, sich die Geltung zu verschaffen, die ihr Stand in anderen Städten des Reiches besaß, besitzen konnte. Aber diese Anläufe - nach dem Interregnum, als die Habsburger ihre Herrschaft zu begründen begannen oder nach den verworrenen Zeitläuften unter Friedrich IV. und Maximilian, als die fpanischen Habsburger ins Land kamen - blieben ein kurzes Aufflackern; 1288 und 1522 ist die bürgerliche Revolution blutig erstickt. Noch zucken schwächere Selbständigkeitsregungen, solange das Bürgertum an dem ihm durch die Zugehörigkeit zum neuen Glauben verbundenen - selbst gegen den Landesfürsten frondierenden - ständischen Adel eine Stütze findet; im wesentlichen aber ist das Bürgertum besiegt. Ein Widerspiel der Kräfte, das unter den ausgeglichenen mittelalterlichen Verhältnissen denkbar gewesen war, erschien nun sinnlos; gegen das vermehrte Gewicht des Weltstaats, des großen Österreich, war kein Aufkommen und kein Antroten möglich. So versiegt dem Bürgertum auch kulturell die Kraft; seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts geht es in der Nachahmung des Adels, in der Hingabe an den Hof völlig auf; der Charakter Wiens als Residenz wird ausgeprägter, der Augenblick seines höchsten Glanzes ist gekommen. Auch in der Folge, als hier wie anderwärts die Ansätze zur Großstadtbildung begannen, hat Wien keine Ähnlichkeit etwa mit Paris. dessen kulturelle Entwicklung sich seit der Spätzeit Ludwigs XIV. von der des Hofes löst; Wien bleibt auch als Großstadt zunächst Residenz, in der das bürgerliche Element nur maßgebend wird, wenn wie im Vormärz - Hof und Adel sich bürgerlich gebärden. Paris wurde die Hauptstadt Frankreichs, Wien blieb Residenz, weil es für das Gebiet, das es kulturell tatsächlich beherrscht, zu groß ist; sein Bürgertum entfaltet als folches keine bedeutende kulturelle Kraft.

Auch dies hängt mit seiner ererbten Stellung zusammen; Wien war Kaiserstadt — der ständig bleibende Sitz des deutschen Kaisers — mit einem verhältnismäßig kleinen Hinterland; dann wuchs das zugehörige Gebiet, aber nicht national einheitlich, der zentralistischen Staatstendenz wirkten — und wirken bis heute — föderalistische kulturelle Interessen entgegen. Geographische Lage und

Stammesbeschaffenheit brachten manches deutsche Gebiet in einen Gegensatz zu Wien und in einen natürlicheren kulturellen Zusammenhang mit anderen Zentren; noch stärker machten sich zentrifugale Kräfte bei den anderen Nationen geltend. So erhielt Wien die Berechtigung zu seinem übermäßigen Wachstum, zu seinem Reichtum und zu seinem Stolz nicht aus dem richtigen Verhältnis zu dem Gebiet, für das es kulturell maßgebend war, das es geiftig und wirtschaftlich beherrschte, sondern schöpfte jene Ansprüche aus seiner Eigenschaft als Residenz. Da aber das Deutsche Reich die Beziehungen zum Kaisertum völlig gelockert hatte, da anderseits manche Teile der öfterreichischen Monarchie mehr in äußerlichem Verhältnis, selbst in kulturellem Gegensatz zu ihrer Hauptstadt standen, so waren jene Kräfte Scheinkräfte und in die Stellung Wiens geriet von Anbeginn ein falsches Element. stadt des Deutschen Reichs zu schwach und einflußlos, als Hauptstadt Deutschösterreichs zu groß und anspruchsvoll; zu klein kaum ein Reisender, der nicht sein Staunen über die Dürftigkeit der Stadt des deutschen Kaisers aussprach - oder zu groß - so daß das ganze eigentlich und unmittelbar zugehörige Gebiet in eine Art Vorstadtverhältnis zu ihm trat, in unbedingte Abhängigkeit von der tonangebenden Stadt geriet -, die richtige Spannung stellte sich nur in gewissen Momenten intensiven Aufschwungs ein, wenn das Hochgefühl vorhanden war, was fonst nur Anspruch war, zu wirklichem Besitz zu haben. Als Ferdinand I. Österreich als Weltstaat begründete, als von Leopold I. bis Karl VI. ein glanzvoll nach zwei Fronten geführter Krieg die innerliche Kraft des Staatsgebildes offenbarte, ging ein großer und einheitlicher Zug durch Staat und Stadt; die Widersprüche und Halbheiten zerstieben im Winde und der halberschütterte deutsche Casarismus steigt von Wien aus zu kurzer Meteorenbahn auf.

Immer blieb es bei einem kurzen Aufschwung. Nicht nur die eigentümliche Struktur der österreichischen Erbländer bringt jene schiefe Stellung Wiens hervor, auch das Verhältnis zum Deutschtum im allgemeinen macht sich schicksalsschwer geltend. Wien liegt am äußersten Ostrand der deutschen Kultur, wenige Gehstunden von der Grenze entsernt, die gelegentlich als die der westeuropäischen Zivilisation überhaupt bezeichnet worden ist. Es lag immer zu exzentrisch, um die deutsche Kultur beherrschen zu

können. Die großen Bewegungen, die vom Westen aus das europäische Geistesleben durchlaufen, gelangen verspätet, bisweilen veraltet, nach Wien; wo sie durch künstliche Mittel rascher hieher verpflanzt werden, bleiben sie vereinzelt und wirkungslos und verdorren im unbereiteten Boden. Seit der Reformation und Gegenreformation, in der der Wille der Kaiser Stadt und Land zum Katholizismus zurückführte, der ihrem Charakter so völlig entspricht oder der an ihrem Charakter, wie wir ihn nun kennen, entscheidend mitgebildet hat, hat die Spaltung innerhalb der deutschen Kultur auch Wien endgültig von jenen Teilen Deutschlands geschieden, die nun langsam die Führung an sich nahmen. Wenn Leibniz, ein entschiedener Imperialist, der Wien durch Gründung einer Akademie zur geistigen Hauptstadt des Reichs machen wollte, an seine Sprachreform dachte, so wußte er wohl, daß die Mundart Wiens als Mittel zur Einigung Deutschlands nicht in Betracht kam. Sie mußte ein Provinzdialekt bleiben, die Sprache eines Grenzgebiets, das Einflüssen von allen Seiten ausgesetzt, das von fremden Elementen durchsetzt war. Wie konnte Wien die deutsche Kultur beherrschen, das doch den ausgesprochenen Charakter einer Grenzstadt hatte!

Aber wie es an Kulturgrenzen der Fall zu sein pflegt, daß nicht nur eine Zersetzung des eigenen Wesens, sondern auch eine Konzentration stattfindet, so zeigt auch Wien nicht nur deutlichen Übergang zu fremden Formen, sondern auch kräftige Betonung des Deutschen. Gerade aus seiner Lage mußte es sich seines Charakters bewußt werden; diese Residenzstadt war auch eine Grenzfestung. Von Fürsten gegründet, die ihre Aufgabe als Schirmer der Reichsgrenzen bis in ihren Titel hinein führten, hatte es immer gegen die Scharen zu kämpfen, die der Osten von Zeit zu Zeit über Europa ausschwärmen ließ; seine ersten Nennungen -881 in den Salzburger, 1030 in den Altaicher Annalen - erfolgten anläßlich kriegerischer Zusammenstöße mit den Ungarn. Doppelt wurde die Bedeutung Wiens, als die Macht der Türken anwuchs und nach dem Zusammenbruch Ungarns die Gefährdung Europas eine unmittelbare wurde; der Erbe der mythischen Kaiserwürde hatte nun den Kampf gegen den Erbfeind der Christenheit anzuführen, in diesem und jenem Träger der größten Traditionen der alten Welt. Wien aber wurde der Ort, auf den die zaghaften und vertrauensvollen Blicke von ganz Europa sich richteten; die Festung, die in zweimaliger schwerer Kraftprobe 1529 und 1683 den feindlichen Ansturm abschlug und an der die türkische Macht - das zweitemal endgültig - zusammenbrach. Für die Stadtentwicklung war diese fortifikatorische Aufgabe Wiens von größter Bedeutung; die fröhliche Sorglofigkeit, die sich bis zur ersten Türkenbelagerung in dem Hinauswuchern der Stadt nach allen Richtungen aussprach, ist seit damals weggewischt. Aus der teilweise zerstörten engeren und weiteren Umgebung zog alles in den Kern der Stadt, deren wachsende Bevölkerung innerhalb der Grenzen gebannt blieb, die im wesentlichen schon das 13. Jahrhundert gezogen hatte; die stets drohende Türkengefahr und die lähmende Türkenangst haben durch mehr als anderthalb Jahrhunderte das architektonische Bild Wiens am nachdrücklichsten bestimmt. Selbst nach dem Jahre 1683, das der Stadt den Bann löste und einem mächtig ausgreifenden Wachsen außerhalb des Befestigungsgürtels das Signal gab, konnte sich Wien nicht bald von der ihm eingewachsenen Zwitterstellung als Großstadt und Festung frei machen und trug den Gürtel noch lange, als er längst aufgehört hatte, zur Wehre zu dienen. Erst in der Mitte des 19. Jahrhunderts ist Wien aus der "inneren Stadt" und den Vorstädten zu einer Einheit zusammengewachsen.

Daß diese seit dem Anfang des 18. Jahrhunderts als notwendig erkannte Neugestaltung Wiens erst so spät verwirklicht wurde, hängt mit dem konservativen Grundzug der Stadt zufammen; "ihnen gilt nur das alte Herkommen", fagt Äneas Sylvius um die Mitte des 15. Jahrhunderts von den Wienern und kennzeichnet damit einen wesentlichen Zug des Volkstums. durch dessen Charakter die historischen Ereignisse ja erst wirksam werden, zumindest ihre besondere Aussormung erhalten. Dieses Volkstum setzt sich aus sehr verschiedenen Elementen zusammen, deren Mischungsverhältnis und deren ursprüngliche Grundlagen sich nicht völlig deutlich erkennen lassen. Wenn ein Tropfchen Römerblut in den Adern der späteren Wiener rollt, wenn Kelten, Slawen, Avaren, die vereinzelt und vorübergehend in den Ruinen des Römerkastells gehaust haben mögen, Spuren im Wesen ihrer Nachfolger hinterlassen haben, so bleibt dies unter der Schwelle historischer Erkennbarkeit. Klareres Licht hebt erst mit der zwiefachen Besiedlung des ganzen Landes an, deren Verschiedenheit

in der Dorfmark und Volkssprache Niederösterreichs noch heute nachweisbar ist. Auch im Gebiete Wiens wurden die Lücken der ältesten bajuvarischen Grundlage durch fränkischen Zuzug gefüllt; am Wesen beider deutscher Stämme hat Wien Anteil. Der Gegensatz zum Altbayrischen ist deutlicher als die Verwandtschaft mit dem Rheinfränkischen; aber im ganzen wird man doch das Idealbild des Österreichers und Wieners als eine höhere Einheit beider Stämme empfinden, in der sich die altbayrische Kraft durch fränkische Grazie beschwingt und vergeistigt hätte; schade nur, fährt der Forscher fort, der diese Formel des Wienertums gefunden hat, schade nur, daß seit dem späten Mittelalter diese Kraft statt gehoben, durch Genußsucht und Indolenz gebunden ist. In der Tat sehen wir das Bild des Wieners, das uns die Quellen zu zeichnen gestatten, in den Hauptzügen so gleich bleiben und seinem heutigen Charakter im wesentlichen so sehr entsprechen, daß wir in jener Stammesmischung den Grundstock des Wiener Volkstums erblicken dürfen. Allerdings trüben viele fremde Zutaten die Reinheit seiner Entwicklung. Slawische Elemente sind unter der Herrschaft Ottokars, schwäbisch-alemannische mit und unter den ersten Habsburgern hier eingedrungen; spanische, niederländische, italienische Zusätze sind in merklicher Menge seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts nachweisbar und der italienische Zuzug hat auch durch die beiden folgenden Jahrhunderte angehalten. dieser schichtweisen Kolonisation gibt es eine andauernde Berieselung durch fremde Volksangehörige; die Anziehungskraft des Kaisersitzes, der Reichtum der großen Stadt machten sich geltend, die zentralisierenden Tendenzen der letzten Jahrhunderte lockten Einwanderer aus allen Teilen des Staates heran. Alle deutschen Stämme find darunter vertreten, alle Völker Österreichs sandten ihre Söhne nach Wien; italienische, ungarische, slawische Zuzüge wuchsen nach kurzer Zeit in die Urbevölkerung herein und erzeugten ein Gemenge, an dessen Wesen seit dem 19. Jahrhundert auch der starke jüdische Einschlag - durch Mischung wie durch kulturellen Einfluß - Anteil gewonnen hat.

Trots dieser uneinheitlichen Abstammung — deren Gemische noch weit über die aufsaugende Betätigung anderer Großstädte hinausgeht — hat Wien einen völkischen Charakter, der im trüben und wechselnden Spiegel der verschiedenen Quellen im wesentlichen

gleich bleibt. Oben ist das harte Wort von Genußsucht und Indolenz gefallen; beide haben ihre Richtigkeit und ihre erfreuliche Kehrseite. Sobald von Wien im deutschen Schrifttum die Rede ist, werden sein Leichtsinn und seine Genußsucht gerügt; und feltsam genug, wenn Heinrich von Neustadt zu Beginn des 14. Jahrhunderts in seinem Gedicht von der Zukunst Gottes diesen Tadel genauer faßt, wirst er der Wienerin vor, sie trinke, ehe sie zur Messe geht, ein Kännlein oder esse dazu etwa ein Huhn, damit ihr in Kopf und Magen wohl werde; es ist der Ahnherr des "Backhendels", das seit Nicolais Beschreibung in keiner Charakteristik Wiens fehlen durfte. Die Sinnlichkeit, die auch im Verhältnis beider Geschlechter herrscht, hat in der Dichtung von Walther von der Vogelweide bis zur jungwiener Literatur von heute ihren Niederschlag, in zahlreichen Schilderern von Äneas Sylvius bis Lady Montague und darüber hinaus strenge und überstrenge Tadler gefunden. Damit hängt ein gewisses Beharrungsvermögen, Unlust zu Veränderungen zusammen; der Wiener haftet am Herkömmlichen - wir hörten es schon -, er ist der geborene Lobredner der Vergangenheit und der erste Wiener in der Literatur, Jans der Enikel, meint - zur Zeit der ersten Habsburger -, wenn er von seinem Wien spricht, immer das ein halbes Jahrhundert zurückliegende der Babenberger. Gleiches Zurückbleiben, gleiches Zurückbleibenwollen begegnet immer wieder; vom 13. Jahrhundert, da das Kunstepos an den Grenzen Österreichs halt macht, bis zum 18., da man Tabellen darüber zusammenstellte, um wie viele Jahrzehnte diese oder jene literarische Form hier gegenüber dem übrigen Deutschland nachgehinkt sei.

Spöttisch haben Ausländer folche Fehler angemerkt, mit zornigem Eifer Einheimische dagegen gekämpst. Dem Versinken in die Sinnlichkeit widerspricht von Anbeginn an eine asketische Flucht aus der Welt, eine grimmige Verachtung aller Sinnenfreude; auch Heinrich von Melks schonungsloses Memento mori gehört zu den Ahnherren unserer Literatur. Dieser düstere Pessimismus, diese melancholische Erkenntnis, daß "iediu liebe leide ze aller jungiste gît" widerspricht seltsam dem sinnlichen Grundzug des Volkscharakters; um so mehr als auch die Männer, die der Zeit den strafenden oder ernüchternden Spiegel vorhalten, an der krastvollen Sinnlichkeit des Stammes teilhaben, aus der ihnen

packende Anschaulichkeit zuströmt. Ernst und Scherz, Sinnenlust und Verzweiflung mischen sich bisweilen zu krassen Gebilden; nichts Wienerischeres als Abraham a Sta. Claras Predigten, von deren Späßen uns die Haut schaudert, weil ein großer und heiliger Ernst durch die krausen Wortspiele hindurchschlägt; nichts Wienerischeres als jener mythische Arme Augustin, dessen "Alles ist hin" durch die Pesthöhlen des verseuchten Wien gellt und dessen lachende Verzweiflung, dessen grimmiger Selbstspott bis in die Alltagsrede hinein ein Stück unseres Wesens geblieben ist. Ein folches Auseinandergezerrtsein zu Gegensätzen bringt eine innere Unsicherheit mit sich: sie drückt sich in einem Schwanken zwischen trotigem Selbstbewußtsein und trübem Kleinmut aus und beansprucht bald alle Vorzüge für Wien, verfällt bald in blinde Anbetung alles Fremden; sie hilft aber auch jene Liebenswürdigkeit erzeugen, die so viele Fremde der Stadt und ihren Bewohnern nachrühmen und die so viele Fremde zu Wienern gemacht hat. Jene Gegensätlichkeit mag den Mut zu Taten lähmen, sie ist doch eine Bereicherung der Persönlichkeit, eine Ausweitung und Befreiung der Charaktere.

Eine Sinnlichkeit, die der Hang zum Jenseitigen im Zaum hält, eine Geistigkeit, die der Gefahr einseitiger Verstandeskultur entrückt ist, eine Selbstkritik, die die Selbstüberhebung hemmt, und eine Skepsis, die, jede Neuerung auf ihren tatsächlichen Wert hin prüfend, in gesundem Konservatismus verharrt, all das sind die Züge, die die besten Vertreter des Wienertums von Heinrich von Neustadt bis Grillparzer zeigen, die Elemente, durch die Wien anderen Elementen der deutschen Kultur ein Gegengewicht bot, die Werte, mit denen es auch in Zukunst ein erhosstes Ideal eines großen und einheitlichen Deutschtums bereichern möge.

Die heitere Sinnlichkeit, die dem Wiener im Blute liegt, ist durch die Lage seiner Stadt genährt worden. Die Gesilde, in die es gebettet liegt, trugen reiche Frucht an Getreide und Safran und noch heute steigt der Weinstock bis zu den ersten Häusern der Vorstädte hinab; der Weinbau begründete den Reichtum der Stadt, deren Beschreiber am Ausgang des Mittelalters in Übertreibungen wetteisern, die Fülle der Lese zu schildern; die Einheimischen konnten nach Belieben darin schwelgen, noch blieb genug übrig, als kostbares Handelsgut stromauswärts geführt zu

werden. Die Donau, deren schiffbare Arme näher der Stadt flossen als jett, war der zweite Reichtum der Stadt; an ihr entlang zog die alte Völkerstraße von Westen nach Osten, auf der Heere und Pilgerzüge daherkamen und Handel und Gewerbe in Wien zur Blüte brachten: mancher Kreuzfahrer hat hier in der Grenzstadt seine Ausrüstung vollendet, mancher Rückkehrende hier Beute oder Erwerb veräußert. Aber nicht nur Ost und Westen reichen sich hier die Hand, ein zweiter Straßenzug, der Europa nordsüdlich durchquert, kreuzt jenen ersten; mit der Verschiebung der europäischen Handelsverhältnisse und dem Aufblühen der italienischen Hafenstädte gewann die Alpenstraße immer mehr das Übergewicht, Wien war - vornehmlich für den flawischen Norden - einer ihrer wichtigsten Umschlagplätze. Seine Lage an der Schnittstelle zweier Haupthandelsstraßen hat ihm seine Bedeutung als Markt verschafft, seine Entstehung veranlaßt, sein Weiterwachsen gefördert. War hier doch einer der vorbestimmten Plätze für eine Stadtgründung, ein günstiger Besiedlungsort, dessen Bedeutung schon das scharfe Auge der Römer erkannt hatte; in dem weiten bergumfäumten Wiener Becken, das zwei Talsperren nach Ost und West begrenzen, haben sie zum Schutze jeder dieser beiden einen festen Platz gegründet; das größere Carnuntum im Osten, im Westen die kleine Vindobona, die dereinst den Nachfolgern der römischen Kaiser zum Sitz dienen sollte. Ihre Lage an der Berührungsstelle der Alpen- und Karpathenausläufer, an der Flußsperre vor den großen Ebenen Osteuropas, an der mächtigen Wasserstraße hat fie dazu bestimmt.

Die Handelswege find andere geworden, die Bergzüge haben aufgehört, Schutzwälle zu sein. Aber noch säumen die Waldhügel die Stadt, noch schimmert die Donau in graugrünen Auen, noch bestimmen Berg und Fluß das Bild und den Charakter Wiens. Aus ihnen schöpfen seine Bewohner die Krast, sich selbst im Wandel der Zeiten getreu zu bleiben; die anschauliche Sinnlichkeit ihres Wesens wurzelt in der Schönheit der Natur, die sie umfängt. Die Stadt wächst am Fluß entlang, an den Bergen hinan, unbekannter Zukun entgegen; wie immer sich diese gestalte, Wien bleibe, was es stets gewesen: am Ostrand des Deutschtums gelegen, so undeutsch, daß alles Fremde den Weg zu ihm sindet, so deutsch, daß es all dieses Fremde zu einem Stück Deutschtum zu machen vermag.

I. RÖMISCHE UND ROMANISCHE ZEIT

AS Gebiet Wiens tritt kurz vor Christi Geburt ins Licht der Geschichte. Im Verlauf der Eroberungs- und Sicherungskriege, durch die die Römer die Grenzen ihres Reichs bis zur Donau vorschoben, haben Drusus und Tiberius im Jahre 15 das Uferland Noricum erobert, das als Schutzwall gegen die jenseits des Stromes gelegenen völkergebärenden Ebenen hohe Wichtigkeit besaß. Besonders der Streifen von Greifenstein bis zur Leithamündung, der nach durchgeführter Organisation (unter Vespasian) nicht mehr zu Noricum, sondern zu Ober-Pannonien gehörte, war durch seine Lage in kommerzieller wie in strategischer Hinsicht bedeutsam; in beiden Beziehungen bildete er das Tor zwischen dem System der Alpen und dem der Karpathen. Das Marchtal und die Ebene, in das es sich ausbreitet, stellt die Hauptverbindungslinie zwischen den weiten Gebieten des ostgermanischen Tieflands und den Alpenstraßen zum Adriatischen Meer dar. Querdurch fließt die Donau, an deren Ufer die Berge beiderseits herandrängen; gegen Westen die Ausläufer des Kahlengebirges mit dem jähen Abfall des Leopoldsberges und die Vorhöhen der Mannhartsberge mit dem klassisch schönen Profil des Bisamberges, gegen Osten der Thebener Kogel und die Hainburger Berge, die Porta Hungarica bildend. Das weite fruchtbare Wiener Becken liegt zwischen den beiden natürlichen Eingangspforten, die die Römer mit je einem festen Platz schirmten; im Osten entstand Carnuntum, im Westen Vindobona, als Schutz der Reichsgrenze und als Hauptorte des provinziellen Lebens und Handels, die hier Fuß faßten.

Eine nennenswerte Kultur haben die Römer bei den Ureinwohnern kaum vorgefunden und zerstört; die Uferkelten, die hier faßen, waren ein von ihren westlichen Vettern abgetrennter, ihnen gegenüber stark zurückgebliebener Stamm. Wieviel von ihnen in die neue romanische Kolonie überging, entzieht sich unserer Kenntnis. Überreste sind nur spärlich auf uns gekommen, in Flurund Flußnamen leben Stämme ihrer Sprache fort; keltischen Ursprungs ist wohl auch Vindobona, der Name des römischen Kastells. So natürlich die Neigung ist, etwas von der nachmaligen Bedeu-

tung dieser Stätte in ihre römischen Anfänge hineinzutragen, so unzweiselhast ist es jedoch, daß Vindobona gegenüber Carnuntum weit zurücktrat; dieses hat das Gepräge und das Ansehen einer Provinzialhauptstadt, jenes ist ein kleiner Garnisonsort, der außer in den Kartenwerken bis zur Zerstörung der Provinz nur in zwei Berichten über den im Jahre 180 angeblich hier erfolgten Tod des Mark Aurel erwähnt wird. Auch bezüglich der Erkenntnis des alten Bestandes liegen die Verhältnisse ungünstiger als in Carnuntum, dessen wesentliche Züge uns der Boden getreulich erhalten hat; der Boden Vindobonas aber ist durch jahrhundertelange intensive Kulturarbeit zerwühlt und in vielem bleiben wir auf die Funde in Carnuntum angewiesen, dessen Verhältnisse sich in der kleineren Nachbarstadt ärmlich und bescheiden widerspiegeln.

Vindobona war eine Militärstadt, ein befestigtes Lager; die Zivilstadt, die unter den flavischen Kaisern auf dem leicht erhöhten Terrain gegen Süden, zwischen dem jetzigen Aspangbahnhof und dem Arsenal, entstanden war, blieb an sich bedeutungslos und ist auch ohne Bedeutung für die nachmalige mittelalterliche Stadt, die auf dem Boden des alten Kastells erwuchs. Die Lage dieses ist durch die Grabungen, zu denen der Umbau der inneren Stadt seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Gelegenheit bot, ziemlich genau festgestellt; seine Umfassungsmauern lassen sich in ihrem ganzen Verlauf verfolgen. Sie zeigen eine nahezu regelmäßige rechteckige Anlage, an einem Plate, dessen besondere Eignung trot des Häusergewirrs und der Nivellierung und Veränderung des Terrains noch heute auffällt. Über der Donau, von der ein schiffbarer Arm bis ins 15. Jahrhundert dem heutigen Stadtkern viel näher floß, erhob sich - um etwa 15 m erhöht - ein Plateau, dessen Steilrand der jetige Salzgries bildet; die alte Schifferkirche Maria am Gestade und die Fischerstiege hart daran erinnern noch an die alte Gestaltung. Dieses Plateau begrenzte gegen Westen ein tiefer schluchtartiger Einschnitt, den sich der von Ottakring herkommende Moeric-Bach geriffen hatte; dieser Teil seines Bettes bildet den jetigen, stark unter dem übrigen Stadtniveau gelegenen "Tiefen Graben". Gegen Often schnitt ein anderer im Stadtgebiet entsprungener Bach ein, der aus einer flachen Mulde beim Graben donauwärts in eine kräftigere Vertiefung überging und jett durch den Zug der Rotenturmstraße festgehalten wird. Auf diesem durch drei natürliche Abhänge geschützten Plateau erhob sich das Kastell, dessen Quadermauern nicht ganz an den Tiesen Graben heranreichten; die vierte Seite schützte ein künstlicher Graben, der im Straßennamen "Am Graben" fortlebt. Das Kastell hatte die übliche rechteckige Form eines römischen Lagers mit einem Tor in jeder Seite und zwei senkrecht auseinander lausenden Hauptstraßen, die einander in der Gegend des Hohen Marktes kreuzten; an diesem Platz stand das Praetorium, das Hauptgebäude der Stadt. Hart an der Südwestecke des Kastells vorbei führte ein Straßenzug, der durch alle Veränderungen der späteren Stadt hindurch eine ihrer Hauptverkehrsadern geblieben ist; er zweigte etwa bei der Währingerstraße von der Reichsstraße ab und führte in der Richtung Schottengasse, Herrengasse, Josefsplatz, Oper, Rennweg bei St. Marx wieder zur Reichsstraße zurück.

Die Funde, die die topographische Lage der römischen Besiedlung und ihrer einzelnen Bestandteile deutlich genug erkennen lassen, verraten, daß sich manche Züge der antiken Stadt scharf genug ins Antlitz der mittelalterlichen eingegraben haben; aber nur als unterirdische Grundfesten haben sie deren Schicksal bestimmt, das monumentale Bild Wiens hat nichts aus Vindobona übernommen. Türme der römischen Befestigung haben in mittelalterlicher Verkleidung noch fortbestanden - einer stand bis 1619 beim Freisingerhof am Graben - auf uns ist nichts davon gekommen: monumentale Bauten anderer Art aber hat es in dem rein militärischen Landstädtchen nicht gegeben. Auch was der grabende Spaten im Lager und im Munizipium oder an den Straßen in der Nähe Vindobonas zutage gefördert hat, gestattet zwar Schlußfolgerungen über die militärischen und sonstigen Verhältnisse der Ansiedlung, ist aber künstlerisch nicht eben bedeutend. Auch hat über den älteren Funden dieser Art kein besonderer Glücksstern geleuchtet; denn mit vereinzelten Ausnahmen sind alle in Wien bis zum Ende des 17. Jahrhunderts gefundenen Denkmale der Römerzeit später wieder verschwunden. Zur Zeit des wiedererwachten Humanismus hatte man sich für diese Monumente lebhaft zu interessieren begonnen; waren sie doch sichtbare Zeichen des Ursprungs Wiens von den verehrten Römern - was jener Zeit gleich einem Adelsbrief war - und boten sie doch der rasch kombinierenden Phantasie Gelegenheit, diese Zusammen-

hänge dichter und bedeutungsvoller darzustellen, als sie je gewesen waren; Bestrebungen, die in weit frühere Zeit zurückreichen und im Ehrgeiz der Erben der Cäsaren, im Stolz der Kaiserstadt natürliche Nahrung fanden. Wolfgang Lazius, der erste, der eine zusammenhängende Geschichte Wiens zu schreiben unternahm, hat 1560 zusammen mit Hermann Schallauzer ein Corpus römischer Denkmäler aus Wien herausgegeben; die Abbildungen dazu, die die alten Steine in die eigentümliche vibrierende Modernität der ausgehenden "deutschen Renaissance" übertragen, hat Hans Sebald Lautensach verfertigt, der eine Art Spezialist auf diesem Gebiet archäologischen Zeichnens war (Abb. 2); Römischer königlicher Majestät "Antiquitetabconterfetter" wird er ein paar Jahre vorher in einer Urkunde genannt. Lazius hatte auch eine Sammlung von römischen Steinen in seinem Hause zusammengebracht; sie ging ebenso fast gänzlich verloren wie die andere, die Hieronymus Beck von Leopoldsdorf seit 1568 angelegt hatte und wie das meiste, was der berühmte von Maximilian II. nach Wien berufene Botaniker Clusius (Charles d'Ecluse aus Arras) von solchen Altertümern aufgezeichnet hatte; mit dem humanistischen Jahrhundert erlosch das Interesse an diesen Studien, und erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts ist es - zunächst recht dilettantisch - wieder erwacht. Später wurden die Forschungen nach römischen Überresten systematischer betrieben und namentlich die intensive Baubewegung des 19. Jahrhunderts ausgenütt, um alle Überbleibsel Vindobonas zu heben. Der Gewinn an Kunstdenkmälern war ganz unbeträchtlich; ihre Anzahl ist gering, ihre Qualität fast ausnahmslos unbedeutend. Auch hierin verleugnet sich der Charakter des römischen Wien als einer an die äußersten Reichsgrenzen vorgeschobenen kleinen Provinzgarnison nicht; es war zu ärmlich, um nennenswerte Werke einzuführen, zu ausschließlich militärisch, um selbst Hervorragendes zu schaffen. Was der Boden auf bewahrt und wiedergegeben hat, find zufällige Einzelstücke wie die schwärzliche Granitfigur des Propheten Hapicha, deren Stil auf die XX. Dynastie hinweist, die ein Römer, der einmal in Ägypten in Garnison gewesen sein mag, hieher gebracht haben könnte, oder es sind typische Provinzerzeugnisse der spätrömischen Skulptur, deren Formen der gewohnten Vorstellung von klassischer Kunst so kraß widersprechen. Der Grabstein des Titus Finitus und seiner Frau Jucunda, der in der

Nähe von St. Stefan. vielleicht beim Bau des Dompropsthofs im 14. Jahrhundert, gefunden worden ift und lange in der Nähe der Fundstelle am Meßnerhaus eingemauert war (jest in der Antikensammlung), mag als Beifpiel dienen: die Formen find - wie man wohl zu fagen pflegt - barbarisch geworden, man sieht ihnen an, die alte Welt mit ihrer Schönheitsvorstellung war im Begriff zugrunde zu gehen, neue Völker und neue Ideen gruben dem römischen Reich das Grab.

In welcher Weise das Reich an den Grenzen zerbröckelte, wie die römische Provinz den anstürmenden Germanen



Abb. 2. Römischer Grabstein nach einer Radierung von H. S. Lautensackh

wehrlos ausgeliefert war, ist uns gerade für diese Gegenden durch die Lebensgeschichte des hl. Severin überliefert; sein Leben und Wirken in der Donaustadt Favianis inmitten der christlichen Provinzialen, die vor den wilden Rugern zittern, ist ein letzter milder Lichtschimmer vor der völligen Nacht. Später hat sich die Wiener Lokalgeschichte der Gestalt des Heiligen bemächtigt; Favianis wurde mit Wien identissiert, verschiedene Stätten rings um die Stadt mit der Geschichte Severins in Zusammenhang gebracht.

Dieser Irrtum entsprang wohl nicht nur der allgemeinen Sucht aller Sage, Unbekanntes mit Bekanntem zu verknüpfen, fondern die Verlängerung der Wiener Geschichte um eine kirchlich so bedeutende Vorgeschichte, die bei dem Babenberger Geschichtsschreiber Otto von Freising ihre nachdrücklichste Fassung fand, hat ihre Wurzeln am Hof Leopolds des Heiligen und findet neue Nahrung in den Bestrebungen des 15. Jahrhunderts, in Wien ein Bistum zu errichten. Heute ist es unzweifelhaft, daß Favianis mit Wien nichts zu tun hat, sondern weit stromaufwärts lag (Mautern); und nur die allgemeinen Nachrichten jener Lebensbeschreibung lassen sich auch auf Vindobona anwenden: wir sehen, wie die Grenzen des römischen Reichs zergehen, wie die Garnisonen, denen der Sold ausbleibt, sich verlaufen, wie die Provinz wehrlos den herandrängenden Germanen zu Füßen liegt. Die Goten besetzen ganz Pannonien und damit auch Vindobona; diese Nachricht bei Jordanes ist die letzte Erwähnung der römischen Ansiedlung an dieser Stelle, über deren Trümmer sich völliges Dunkel breitet. Durch fast ein halbes Jahrtausend wird Vindobona nicht mehr, Wien noch nicht genannt; es bleibt der Phantasie überlassen, den Zeitraum zu durchqueren, die alte und die neue Stadt zu verknüpfen und sich vorzustellen, daß das Kastell immer weiter Ansiedler barg, so daß eine Spur von Leben bis zu den Tagen neuer Auferstehung fortdauerte. Daß das älteste mittelalterliche Wien sich in Umfang und Anlage mit dem römischen fast völlig deckt, scheint eine solche Annahme zu bestätigen, deren Wurzeln ja menschlich höchst begreiflich find. Tatlächlich hat es fich wohl anders verhalten; das römische Standlager lag in Trümmern so wie all die bedeutenderen Städte der Donauprovinzen, und die Volksstämme, die hier hausten, haben sich anderwärts angesiedelt. Den Sitten der Slawen entsprach es überhaupt nicht, an eine solche verfallene römische Stätte anzuknüpfen, und den Avaren diente diese gewiß nicht zum festen Plat, sonst hätte sie - wie andere Ringe, von deren Eroberung wir hören - gewiß in den Kriegen mit Karl dem Großen eine Rolle gespielt und Erwähnung gefunden. Die Überlieferung meldet nichts von Wien, weil nichts von Wien damals bestand als ein Trümmerhaufen, dessen Eindruck auf die späteren germanischen Siedler groß genug war, um in Ortsbezeichnungen fortzuleben; vereinzelte Ansiedler verschiedener Stämme - Romanen, Germanen, Slawen — mögen dazwischen gehaust haben, aber an irgendeine Form bürgerlicher, städtischer Existenz ist kaum zu denken. Selbst der Name ist versunken; denn wir zweiseln jetzt wohl nicht mehr, daß der Name Wien mit Vindobona nicht zusammenhängt; woher er sprachlich abzuleiten ist, ist trotz eifriger und scharssinniger Bemühungen zahlreicher Forscher unklar oder doch zweiselhast geblieben. Er taucht in der noch lange gültigen Form Wienne 1030 für eine neue Stadt aus.

Diese Erwähnung in den Altaicher Annalen zum Jahre 1030 galt bisher für das älteste Lebenszeichen des mittelalterlichen Wien. Eine jüngst aufgefundene Stelle in bisher unbekannten Salzburger Annalen schiebt dieses Geburtsdatum um anderthalb Jahrhunderte zurück; zum ersten Ungarneinfall in die Ostmark von 881 wird gemeldet, daß eine Schlacht mit den Ungarn "ad Weniam" unzweifelhaft bei Wien stattfand. Diese Nachricht scheint mit der bereits erwähnten Überlieferung von der uralten Bedeutung Wiens als Bischofssit enge zusammenzuhängen: Wien soll bereits als Bischofsstadt gegründet worden sein, als Karl der Große die Avaren besiegt und vertrieben und das Land bajuvarischer Kolonifation eröffnet habe. Der große Kaifer wird in direkte Beziehung zu Wien gebracht: er habe hier die Peterskirche gegründet. So sichtbarlich wir es hier mit jener alle erreichbaren bedeutenden Beziehungen ergreifenden und verarbeitenden Geschäftigkeit der Lokalsage zu tun haben - die sich in diesem Fall übrigens nicht über das 16. Jahrhundert zurückverfolgen läßt - so werden wir durch den Hinweis gerade auf diese Kirche doch auf dunkel wahrnehmbare Vorgänge in der Vorgeschichte Wiens gestoßen. St. Peter und St. Ruprecht sind die beiden ältesten Kirchen Wiens, in dessen frühester Altstadt sie liegen; beide Patronate deuten auf Salzburg hin, das in Wien Grundbesitz besessen haben muß, vielleicht sogar bei der ersten Kolonisation des Landes eine kirchlich bestimmende Rolle gespielt haben mag; später, da das Land zur Diözese Passau gehört, tritt dessen Patron, St. Stefan, in den Vordergrund. Die vermeintlichen Beziehungen zu Salzburg und damit die Existenz Wiens in karolingischer und unmittelbar nachkarolingischer Zeit bleiben dunkel, unfaßbar, ja unwahrscheinlich, wenn wir bedenken, daß unter den vielen Siedlungen im Tullner und Wiener Becken, von denen wir aus diesen Jahrhunderten Nachricht haben, gerade

Wien niemals erwähnt wird. Zumindest kann die Ansiedlung, wenn eine bestand, nicht von Belang gewesen sein, und damit steigen Zweifel auf, ob jene Stelle in den Altaicher Annalen, die Wiens Namen nennt, eine so starke Belastung verträgt, wie sie gefunden hat. Kaiser Konrads II. Heer habe durch Hunger gelitten und sei zu Wien gefangen genommen worden; man hat das dahin ausgelegt, es habe eine regelrechte Belagerung von Wien stattgefunden, das also schon damals ein befestigter Plat gewesen wäre. Die ungarischen Reiterscharen waren doch wohl kaum imstande, eine wirkliche Festung zu bezwingen; wenn eine solche Gefangennahme eines deutschen Heeres in Wien stattgefunden hat, so soll damit nicht eine Eroberung gemeldet, sondern lediglich eine geographische Mitteilung gemacht werden. Die Stelle von 881 läßt annehmen, daß fich hier bereits ein Gemeinwesen befand, die von 1030, daß dieses bei der seit dem Beginn des 11. Jahrhunderts kräftig einsetzenden fränkischen Kolonisation eine Erneuerung erfahren habe. Eine besondere Bedeutung wird die Ortschaft kaum besessen haben; dafür spricht auch, daß auf jene zweite Erwähnung abermals ein hundertjähriges Schweigen folgt; erst 1137 tritt Wien - diesmal endgültig - ins Licht der Geschichte.

Diese Erwähnung im Jahre 1137 ist keine zufällige und beiläufige; sie zeigt Wien in einem wichtigen Entwicklungsmoment und läßt uns einiges von dem Werden und Wachsen erraten, das vorangegangen sein mag. In dauernden wechselvollen Kämpfen wurde das Grenzland im Laufe des 11. Jahrhunderts wahrhaft gewonnen; die Markgrafen Adalbert der Siegreiche und Ernst der Tapfere sind die politischen und militärischen, Altmann von Passau der kirchliche Begründer Österreichs. Stoßweise wurde es den Ungarn abgerungen und der Zivilisation gewonnen, schrittweise verlegten die Babenberger ihre Residenz weiter gegen Osten. Um 1100 verließen sie ihren Höhensit bei Melk und bezogen eine Burg auf dem Leopoldsberg, zu dessen füßen schon die werdende Stadt lag. Sie wuchs zunächst aus dem Umfang der alten Römerstadt hervor; ihre Mauern benütten z. T. die antiken Befestigungen oder folgten wenigstens deren Verlauf. Der alte Mittelpunkt des Lagers, die Schnittstelle der beiden Straßen, bildete auch den Kern der neuen Anlage; dort lag als das Forum der Stadt der jetige "Hohe Markt", den in ziemlich regelmäßigem Zuge die

übrigen Straßen der Altstadt umfingen. Die ganze Anlage ist so regelmäßig, daß man gegenwärtig den Markt als den Ausgangspunkt der ganzen Neugründung anzusehen geneigt ist und folgert, daß Wien als Marktort ins Leben gerufen wurde. Die Umwandlung aus der älteren bäurischen Siedlung, die 881 und 1030 genannt wird, zur Stadt - 1137 heißt Wien schon civitas - vollzog sich, wenn nicht durch planmäßige Gründung eines einzelnen, doch jedenfalls sehr rasch, denn 1137 sehen wir die Stadt den Gürtel der alten römischen Umwallung bereits zersprengen und über deren Umfang hinauswachsen. Unmittelbar neben der Stadt lag die "Curia" der Babenberger; nicht, wie man früher annahm, die Burg, sondern ein Hof - im Platnamen "Am Hof" fortlebend - der als Mittelpunkt für die Verwaltung des markgräflichen Grundbesites diente. Die Tatsachen, daß sich hier zahlreicher Grundbesitz der Markgrafen befand und daß diese, wie die Verlegung ihres Sitzes auf den Leopoldsberg beweift, dieses ganze Gebiet energischer in die Hand zu nehmen wünschten, hängen vielleicht zusammen; dann ist es auch nicht unwahrscheinlich, daß die Gründung eines Hofes zu Füßen der Burg und zunächst der Siedlung Wien auf deren Entwicklung einen nachhaltigen Einfluß ausgeübt hat. Gerade dieser Hof kann - wie es sich anderwärts ähnlich abspielte den Anstoß zur Gestaltung des Marktortes gegeben haben; dieser entstand unter dem Schutz der Fürsten, die Zeit- und Ortsverhältnisse haben ihn mächtig gefördert. Der aufblühende Donauhandel und die gewaltige Bewegung der Kreuzzüge haben Wiens erste Blüte hervorgebracht; in dieser öftlichen Grenzstadt Deutschlands sammelten sich die Kreuzheere oder rasteten, ehe sie in die ungarischen Ebenen eindrangen; und der Orienthandel fuhr auf der Donau, bis ihn seit dem Beginn des 13. Jahrhunderts die italienischen Hafenstädte an sich zogen und die europäischen Handelswege über die Alpen zu führen begannen. Auch Wien hat dann seinen Schwerpunkt auf die Straße gegen Süden gelegt.

Das Jahr 1137 kann als der sichtbare Anfang dieser Aufwärtsbewegung Wiens gelten. Vor den Mauern der Stadt gründete Bischof Reginmar von Passau die neue Pfarrkirche von St. Stefan, der sich die älteren Gotteshäuser Wiens unterzuordnen hatten; und während sich hier um die 1147 geweihte Kirche eine Neustadt bildete, die vielsach von fremden Kausleuten besiedelt wurde,

wuchs der Altstadt anderseits eine Judenstadt zu, deren Bewohner gleichfalls der blühende Handel der Donaustadt angezogen haben mag. Sie blieb, von eigenen Mauern und Toren umschlossen, bis zur Vertreibung der Juden im Jahre 1421 streng von der übrigen Altstadt gesondert, dann verwuchs sie mit dieser, der Schulhof. wo die Synagoge gestanden hatte, hieß dann der Judenplat. Die ganze Einrichtung der Wiener Judenstadt hat Ähnlichkeit mit der von Regensburg, das jett auch fonst in manchem vorbildlich für Wien wird; so scheint es sein Beispiel gewesen zu sein, das Heinrich II. 1154 zur Einführung der Schottenmönche in seine Hauptstadt anregte. Von einer Hauptstadt kann um diese Zeit ja schon gesprochen werden; fast zwei Jahrzehnte hatten die Babenberger, treue Anhänger der Staufen im Streit mit den Welfen, auch Bayern besessen, und als sie es 1156 zurückgaben, erhielten sie die Herzogswürde, vielfachen Gebietszuwachs und Vorteile, die auch ihrer Stadt zugute kamen. Schon 1189 nennt Arnold von Lübeck Wien die größte Stadt Öfterreichs, und als dann Herzog Leopold VI. von Papít Innozenz III. 1207-08 die Errichtung eines Bistums in Wien verlangte, stützte er seine Bitte darauf, daß Wien nach Köln eine der ansehnlichsten Städte des Deutschen Reiches sei. Jedenfalls war es beim Aussterben der Babenberger (1246) in mehrfachen Erweiterungen so gewachsen, daß die neue Mauer - die eine volkstümliche Überlieferung aus dem Lösegeld König Richards Löwenherz bestritten werden läßt - einen Umfang besaß, der dem Zuge der späteren Glacis entsprach; d. h. die Stadt hatte bereits in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts die Ausdehnung erreicht, die sie bis zu den Türkenbelagerungen, ja eigentlich bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts besessen hat. Den Schlußstein ihrer Entwicklung bildete die Anlage der Burg am Westrand der Stadt; neuere Forschung hat sicher gemacht, daß sie erst dem Ottokarischen Interregnum ihre Entstehung verdankt. Als erster hat - soweit wir wissen - Rudolf von Habsburg in ihr geurkundet; mit den Geschicken seines Hauses bleibt auch die Geschichte der Burg eng verknüpft.

Noch unter den Babenbergern hatte die Stadt also ihren äußeren Umfang erreicht, unter ihnen auch im Inneren ihre wesentliche Struktur gefunden; die Stadtviertel prägen ihren verschiedenen Charakter aus, Stände und Gewerbe sammeln sich in bestimmten Straßen, dazwischen erhebt sich der Besitz der verschiedenen kirchlichen Korporationen. Im Gefolge der Kreuzzüge waren die Johanniter und der deutsche Ritterorden hier ansässig geworden; die große geistliche Bewegung des 13. Jahrhunderts führte die großen Bettelorden, Dominikaner und Minoriten hier ein; dazwischen gab es Frauenklöster und Privatkapellen, und beim Regierungsantritt der Habsburger zählen wir innerhalb der Mauern der Stadt einundzwanzig Kirchen und Kapellen, dreizehn weitere außerhalb ihrer im jezigen Gebiete Wiens. Viele von ihnen danken der Gunst der Fürsten ihre Entstehung und ihr weiteres Gedeihen; der Hof ist für das kulturelle Bild der Stadt maßgebend. Namentlich unter den letten Babenbergern entwickelt sich hier eine hösische Kultur von hohem Wert und Zauber; vielleicht haben die griechischen Gattinnen dieser Fürsten (Heinrichs II., Leopolds VI., Friedrichs II.) an diesem Streben nach Verseinerung Anteil, das Ergebnis ist jedenfalls eine der feinsten Blüten des deutschen Geistes im Mittelalter. Am Hof Leopolds V. lebt Reinmar von Hagenau und schafft nach französischen Mustern neue lyrische Formen; neben ihm wirkt sein größerer Schüler Walther von der Vogelweide, der sich später von der Art des Meisters löst und dessen verblaßte Formen mit der Frische seines lyrischen Empfindens und der Kraft seines männlichen Nationalgefühls erfüllt. Besonders die Regierung Leopolds VI. gilt als goldene Zeit, sein Hof als die gastlichste Stätte für fahrende Sänger; noch sein Sohn Friedrich II. hat in seinem kurzen und streitbaren Leben Zeit gefunden, der Künste froh zu werden. Mit dem Untergang des letten Babenbergers schließt der Minnegesang am Wiener Hofe ab; was darauf folgt, sind schärfere Klänge, satirische Dichtungen Wernher des Gärtners und Seifried Helblings, in deren Gegenwartsschilderungen bereits ein Ton der Klage mitschwingt, daß eine bessere, schönere Zeit unwiederbringlich verklungen und vorbei ist. Noch eines der großen Ereignisse der deutschen Dichtung hat sich in diesen Gegenden vollzogen, ohne daß gerade Wien einen besonderen Anteil daran beanspruchen könnte; hier erfuhr die gesamte, aus verschiedenen Strömen gestossene Sagenmasse der deutschen Stämme im 12. Jahrhundert die entscheidende Umgestaltung; vor allem die Nibelungen, in deren lette Fassung so viele Lokalzüge aus Deutschöfterreich eindrangen. Das Volksepos erwies

sich hier so zählebig und kräftig, daß es dem Kunstepos, das vom romanischen Westen her triumphierend über Deutschland zog, den Eintritt verwehrte; die Artusromane wurden zwar auch hier gelesen, haben aber keine Nachahmung gefunden. So zeigt die literarische Entwicklung einen Gegensat; die Minnelyrik verbindet heimische Anregungen mit westlichen Einslüssen zu einer überraschenden Modernität, das Volksepos sperrt sich gegen das Fremde und hält zäh am Altheimischen fest. Ein Gegensat, der in der geistigen Geschichte Wiens immer wieder austaucht, zwischen der vorstürmenden Modernität vereinzelter Individuen und dem konfervativen Grundzug des Volkscharakters.

Dieser Charakter erscheint ausgebildet, sobald wir bei ihm bestimmterer Züge habhast werden können. Das Übergewicht der Fürstengewalt macht sich bereits geltend; die kräftig gedeihende Bürgerschaft empfindet den Druck jener, der sie doch die Blüte verdankt. In den wechselnden Kämpsen, in denen die Bürger-Schaft 1236 durch das Eingreifen des Kaisers kurze Zeit siegreich ist, behält doch das Fürstentum immer wieder die Oberhand und dem Bürgertum wird das Recht politischer Selbstbestimmung immer mehr entzogen. Die reiche Fruchtbarkeit des Landes und der blühende Handel fördern lebensfrohe Genußsucht, die Stellung zwischen West und Ost das Festhalten an ererbter Art, das Ablehnen des Fremden; schon Seifried Helbing, den man das Muster des Stockösterreichers genannt hat, lobt alle heimischen Eigentümlichkeiten felbstzufrieden als etwas ganz Vollkommenes und weist alles Fremde, weil es fremd ist, zurück. So wird Wien - umgekehrt - für die Fremden ein Ort, an den man das fonst übliche Maß nicht legen darf, ein Ort aber, an dem es sich gar wohl sein läßt; die Fürsten weilen gern länger hier, als ihre Geschäfte just notwendig machen und über einem der ältesten Erzeugnisse unserer Literatur, dem Schwank "Der Wiener Meerfahrt", liegt ein Duft von Heurigenschenke, der noch heute lokal wirkt. Im Taumel leichten Genusses hat der Wiener schon damals den Alltag und seine Sorgen gern vergessen.

Diese historischen und kulturellen Vorgänge, in denen Wiens Bild aus dem chaotischen Fluß der Uranfänge zu sesteren Formen gelangt, spiegelt die bildende Kunst fast mehr durch das, was fehlt, als durch vorhandene Denkmäler wider. Der späten Er-

schließung des Landes und dem ursprünglich ländlichen Anfang seines Hauptorts entspricht es, daß hier der romanische Stil nicht aus karolingischen und ottonischen Formen erwächst, sondern als fertiges Gebilde übernommen wird; die ersten schüchternen Verfuche der Kunst mögen den unsicheren Verhältnissen der neukolonisierten Grenzmark entsprechend ganz unbedeutend gewesen fein, und auch für Wien gilt wohl, was vom ganzen Land erzählt wird, daß es am Ende des 11. Jahrhunderts hier nur Kirchen aus Holz gab, die dank dem unermüdlichen Eifer des großen Altmann von Passau nun steinernen Bauten wichen. Auch in Wien bringt erst der Anfang des 12. Jahrhunderts mit der Kräftigung städtischen Wesens und bürgerlicher Gesinnung die ersten Anläufe zu monumentalem Schaffen. Auch diese können wir uns kaum bescheiden genug vorstellen; erhalten ist uns davon nichts. Als 1137 die neue große St. Stefanspfarre gegründet wurde, bestanden sicher zwei Kirchen, S. Ruprecht und S. Peter, beide schon durch ihre Patrone in der frühesten Besiedelung wurzelnd; die S. Pankraziuskapelle, von deren Form uns überdies jede Spur und Andeutung fehlt, dürfte mit Unrecht in so frühe Zeit zurückversetzt werden, und das Schifferkirchlein Maria am Gestade, die wenig später genannt wird, aber gar wohl eine sehr alte Gründung sein kann, ist uns nur in seiner späteren gotischen Gestalt bekannt. Die Ruprechtskirche, die durch wiederholte Umbauten zu einem beinahe stillosen Bau geworden ist, zeigt in der Anlage und im Detail des Turms romanische Elemente: ihre Unscheinbarkeit und Durchschnittlichkeit beraubt sie zwar ausgeprägterer Charakterzüge, doch läßt sich zweifeln, ob etwas vom jetigen Bestand in die älteste Bauzeit reicht, viel eher sind es Erneuerungen nach einem der großen Brände, die im 13. Jahrhundert die junge Stadt verheert haben. Noch vollständiger ist Alt-St. Peter unter dem glänzenden barocken Neubau des 18. Jahrhunderts verschwunden; die Außenform und der Grundriß lassen sich einigermaßen aus alten Stadtplänen und -ansichten herauslesen, deren Angaben aber immer als nur summarisch und allgemein anzusehen sind und daher die speziellen Formen - über das allgemein Romanische hinaus - nicht zu erschließen gestatten. Auf Vermutungen sind wir endlich auch bezüglich der ältesten Form von St. Stefan angewiesen. 1147 kam Bischof Regimbert aus Passau nach Wien, um die neue Kirche zu

weihen; von dieser ältesten Kirche mögen einzelne Reste im Mauerwerk späterer Umbauten stecken, in sichtbarer und erkennbarer Gestalt blieb nichts erhalten, auch hier mögen die zahlreichen Brände, die die Hauptdaten der ältesten Stadtgeschichte bilden, eine völlige Erneuerung nötig gemacht haben. Besonders der große Brand, der 1258 einen großen Teil der Stadt vernichtete und nach dem ausdrücklichen Zeugnis der Heiligenkreuzer Annalen auch in St. Stefan arg wütete, dürfte einen entscheidenden Einschnitt bedeuten; die romanischen Bauteile, die St. Stefan zum ehrwürdigen Ahnherrn der Baugeschichte Wiens machen, gehören erst dem Neubau nach 1258, also der spätesten Stuse des romanischen Stils an.

Die früheren Phasen dieses Stils erhalten nur durch die Denkmäler des Landes ringsum und durch spärliche Nachrichten einige Erhellung. Der geographischen Lage und der Besiedlungsgeschichte entspricht von Anbeginn an ein enger Zusammenhang mit Salzburg und Bayern; jenes, eine uralte Kulturstätte und bis ins Blut hinein mit römischem Einschlag durchzogen, gleichzeitig die italienischen Einflüsse vermittelnd, die über die Alpen dringend allmählich verlaufen und hier noch einmal Kraft aus dem Boden ziehen, dieses, durch kirchliche und politische Zusammengehörigkeit mit der Ostmark mehr und mehr das Übergewicht gewinnend. Zwei dürftige urkundliche Zufallsnachrichten deuten in gleicher Richtung; 1170 wendet sich Propst Heinrich von St. Pölten an das bayrische Kloster Tegernsee mit der Bitte, ihm einen jungen Maler zur Vollendung der Gemälde seiner Kirche zu überlassen und im gleichen Jahre begegnet uns der Wiener Goldschmied Bruno der erste Wiener Handwerker, von dem wir namentliche Kunde haben — in geschäftlicher Verbindung mit dem Salzburger Benediktinerkloster Michelbeuern. Zufällige Fingerzeige, die aber zweifellos nach der richtigen Seite deuten; die Anfänge der Buchmalerei in den niederöfterreichischen Klöstern sind provinzielle Spielarten der reichen Miniaturschule, die im 12. Jahrhundert in Salzburg geblüht hat, und die Architektur steht im Zeichen jener großen Baubewegung, die von Hirfau ausgegangen war und in Regensburg ein wichtiges Zentrum gefunden hatte. Von hier mögen vor allem die Schottenmönche, die seit 1158 in Wien angesiedelt waren, die neue Weise nach dem Osten getragen haben; dafür spricht

nebst anderen Gründen ihre eigene älteste Kirche, die um 1200 geweiht worden ist, zu Beginn des 14. Jahrhunderts abgebrochen wurde, in einigen Teilen aber doch noch durch das ganze 16. Jahrhundert erhalten blieb.

Schwer und spät hatte hier unter dem Einfluß vorgeschrittener Nachbarn der romanische Stil Fuß gefaßt; so spät, daß ein monumentaleres Schaffen erst zu einer Zeit anhebt, in der die Gotik ihren Siegeslauf längst begonnen hatte. Sie gelangt in unserem Ostlande später als anderswo zum Durchbruch; nicht nur wegen der Entfernung von Frankreich, dem Zentrum der Bewegung, sondern weil hier der so verspätet zur Herrschaft gelangte romanische Stil seine Möglichkeiten noch nicht erschöpft hatte und ein zähes und eigentümliches Nachleben in eine Zeit hinein fortsetzte, die anderswo bereits der Gotik gehörte. Nicht daß das Land völlig vom Westen abgeschlossen gewesen wäre; wir finden im Gegenteil in unserer aufblühenden geistlichen Dichtung des 12. Jahrhunderts - in der Wiener Genesis, dem Melker Marienleich usw. - deutliche Zusammenhänge mit der großen geistigen Bewegung im Westen, die zu den Sturmzeichen der Gotik gehört, wir sehen direkte Fäden aus den österreichischen Klöstern zu den großen theologischen Neuerern laufen, aber die Kunst verharrt beim alten Stil, obwohl Klosterneuburg vor den Mauern Wiens in dem 1189 von Nikolaus von Verdun verfertigten Emailaltar ein Meisterwerk westlicher Kunst besitzt. Wohl dringt manche Anregung von Westen ein, aber sie verändert nicht das Wesen der heimischen Kunst, fondern dient nur es reicher und lebensvoller zu machen; so erwächst hier - als erste eigentümliche Stilphase - ein schwerfälliger und prunkvoller romanischer Stil, der sich fast bis zum Ausgang des 13. Jahrhunderts hält und dann nicht von Übergangsformen verdrängt wird, sondern der längst voll ausgebildeten und fertigen Gotik weicht. Diese wächst in diesen Gebieten nicht aus dem romanischen Stil heraus, sondern tritt an seine Stelle.

An dieser Spätromanik hat Wien bedeutenden Anteil; die zweite nach dem Stadtbrand von 1267 gebaute Schottenkirche, die dem jetigen Barockbau zugrunde liegt, S. Michael und die ältesten sichtbar erhaltenen Teile von St. Stefan gehören dieser Epoche an. Die Gründungszeit von St. Michael ist, seit sein vermeintlicher Stiftsbrief von 1221 als Fälschung erkannt wurde, unbekannt; ein-

41.



Abb. 3. Inneres der Michaelskirche

wandfrei genannt wird die Kirche erst 1275, und wahrscheinlich entstand sie nicht viel früher, unter König Ottokar, unter dem dieser ganze Teil Wiens gebaut worden ist; manches, besonders bei der Dekoration, rührt vielleicht erst von einer Herstellung nach dem Brand von 1275 her. Der Kern der alten Anlage ist unter den gotischen und barocken Zutaten unschwer erkennbar. Ein dreischiffiges Langhaus, dessen Seitenschiffjoche durch fünf wuchtige Pfeilerpaare von den gleich tiesen Mittelschiffjochen getrennt sind;

anschließend ein beiderfeits ausladendes Ouerschiff, hinter dem ein Chorquadrat zur halbrunden Apsis führte. Innen herrscht (Abb. 3) trots des gotischen Chors und der feitlich angebauten barocken Kapellen der ernste Eindruck einer kreuzförmigen Basilika vor; das Detail der Pfeilerkapitäle ist romanisch geblieben, aber die stilisierten Pflanzenranken lockern sich durch naturalistische Elemente, die verschlungenen Drachen - ein echt romanisches Ziermotiv find in den schlankeren Proportionen gotischer Form angenähert (Abb. 4). Stärker noch bestimmt das ursprüngliche Aus-



Abb. 4. Kapitäl aus der Michaelskirche

fehen — mit Ausnahme der Fassade — den Außenbau; wo ein Stück Mauer das umgebende Häusergewirre überragt (Abb. 5), zeigt es die alte Dekoration, vor allem Zahnschnitte und die kleinen mit Knäusen besetzten Arkadensriese, die sich in der Spätzeit des romanischen Stils bei uns besonderer Beliebtheit erfreuten; an der 1259 geweihten Propsteikirche von Wiener Neustadt ist das Motiv zu besonderem Reichtum entwickelt.

Nicht nur in diesem Detail hat die Wiener Neustädter Kirche mit den Wiener Bauten Zusammenhang; auch ihre reichen und originellen Tore gehören einer niederösterreichischen Schule an,



Abb. 5. Chorpartie der Michaelskirche

die im Riesentor von St. Stefan ihr bedeutendstes Werk geschaffen hat. Die romanischen Teile des Doms gehören jenem Bau an, der nach dem Brand von 1258 entstand und 1267, dem Jahre der Wiener Provinzialsynode, im wesentlichen fertig gewesen sein

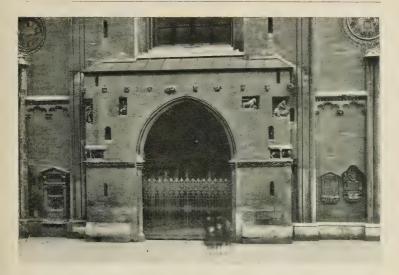


Abb. 6. Riefentor von St. Stefan

dürfte: auch Alt-St. Stefan ist also ein ottokarischer Bau. Ihm gehört hauptsächlich die heutige Westfassade an; diese sowie andere Baureste gestatten, die ungefähre Form der ganzen Anlage zu erschließen. Es war eine dreischiffige Basilika mit vorspringendem Querschiff, an das sich eine mäßig tiefe Apsis schloß; die Breite ist durch die beiden ursprünglichen Eckpfeiler der Westfassade gegeben, an die sich jetzt die gotischen Erweiterungskapellen anschließen, die Höhe durch die Giebelabschlüsse der Seitenschiffe unter den beiden Türmen -, zwischen denen die Giebelwand des Mittelschiffs - jett von dem großen gotischen Spitbogenfenster durchbrochen - mäßig hoch aufstieg. So steckt die alte Fassade, verhältnismäßig wenig verändert, in der neuen (Abb. 1), hat aber Charakter und Wirkung von einst eingebüßt; vor allem stecken die beiden "Heidentürme", die beiden ungleich geformten, durch Zahnschnitt und Arkadenfries in vier Stockwerke gegliederten Westtürme, heute durch die Erhöhung der Mittelschiffswand und durch das hinter ihnen aufsteigende mächtige Langhausdach in der Fassade drinnen, ursprünglich mögen sie, schlank und hoch aufsteigend, den Stolz der originellen Kirchenfront gebildet haben. Von ihrem reichen, schweren Schmuck zeigen die Stirnwände der Seitenschiffe noch die gliedernden Arkadensimse und die schönen romanischen Rundsenster, die jetzt Zifferblätter einschließen, die Mittelwand das prächtige, von einem Vorbau umfangene "Riesentor". Ein Name, der weder von den Dimensionen des Portals noch etwa von den unter Kaiser Friedrich IV. in seiner Nähe gefundenen Mammutsknochen herrührt, die man für Riesenknochen hielt, sondern der als mittelalterliche Bezeichnung des Haupttors auch bei anderen Kirchen unserer Gegenden bezeugt ist.

Das Riesentor (Abb. 6) ist ein nach außen trichterförmig sich verbreiterndes Portal, dessen Gewände durch laub- und riemenwerkbedeckte Säulen, zwischen denen der Mauerkern abgeschrägt ist, gegliedert wird; über den reichen Hörnerkapitälen läuft ein Architrav mit figuralen Reliefs und darüber ist der Rundbogenabschluß in Rundstäbe, vor deren Ansätzen Halbsiguren von Aposteln sitzen, und Mauerkern zerlegt, der ganz in Zacken und Astwerk aufgelöst ist. Im Tympanon über der Türe thront Christus als Weltenrichter in der Mandorla, die von großen Gewandengeln mit ausgebreiteten Fittichen gehalten wird. Das Dekorationssystem des Portals setzt sich an den geraden Wänden der Vorhalle fort, die überhaupt als ein ursprünglicher Bestandteil des ganzen Baues zu gelten hat; die Löwen, die seitlich vom Portal in niedrige Nischen eingeschachtelt sind, die vier Figuren in den höheren Nischen darüber - ein Simson (Abb. 7), ein geslügelter Greif, eine Sitzfigur, die das beliebte Motiv des Dornausziehers aufgegriffen hat, ein hl. Stefanus -, endlich die mit Köpfen oder Tiergestalten besetzten Konsolen zuoberst, die eine Zwergsäulengalerie trugen, sie alle gehören der Bauzeit nach 1258 an. Jünger ist der Spitbogen der Vorhallenöffnung; er mag erst um 1422 an die Stelle eines früheren Rundbogens getreten sein, als das große Spitbogenfenster in der Kirchenwand darüber entstand; technische Gründe und ästhetische Bedenken mögen diese Änderung veranlaßt haben, man könnte sich wohl denken, daß ein Rundbogentor unter dem Riesenfenster Gotikern allzu zusammengedrückt erschien.

Das Riesentor gehört einem von altersher in den Alpenländern beliebten Portaltypus an. Von Oberitalien her ist die Freude an reicher Gestaltung der Kirchentore auch dem Norden vermittelt



Abb. 7. Simfon an der Vorhalle des Riefentors von St. Stefan

worden; oberitalienische Motive haben über Tirol immer wieder in die Architektur und Dekoration dieses Baugliedes hineingewirkt. Neue Elemente werden im 13. Jahrhundert zur Bereicherung der Portale herangezogen; sie stammen aus der normanischen Baukunst und sind unseren Gegenden durch die Regensburger Schottenmönche vermittelt worden. Sie fanden hier, wo lang gestaute Kräfte dem verklingenden romanischen Stil eine üppige Nachblüte zu schaffen bereit waren, einen günstigen Boden und entfalteten sich innerhalb einer Schule, die zum ersten Male in der Kunstgeschichte den Namen einer niederöfterreichischen beanspruchen darf. Zahlreiche Portale entstanden ringsum im Lande, deren Gewände und Einfassungen sich in Gestecht und Geriemsel, in Zacken und Knorrenwerk auflösen; Höhepunkt und Meisterwerk der Schule ist das Riesentor, das dem gleichen System auch reichen figuralen Schmuck einfügt; in der nah verwandten Kirche von St. Ják in Ungarn waren Figuren und Ornamente getrennte Bestandteile gewesen, nun erst

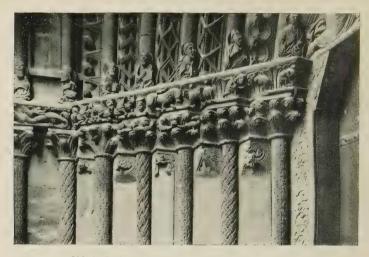


Abb. 8. Linke Leibung des Riesentors von St. Stefan

verwachsen beide zu einer Einheit. Der Gedankengehalt des Reliefstreifens über den Säulen der Portalgewände entspricht dem Ort der Anbringung (Abb. 8); am Kirchentor werden dem Eintretenden die Gefahren der Welt, die Anfechtungen des Bösen, denen Laien und Geistliche nicht entgehen, in dunklen Symbolen vor Augen geführt. Eine Gesamtstimmung von Selbstanklage und Weltflucht, wie sie ähnlich in der Dichtung des Heinrich von Melk zittert, ist unverkennbar, im einzelnen aber spottet manche Figur des Ausdeutungsversuchs; ein bestimmtes literarisches Programm ist der Portalausschmückung wohl nicht zugrunde gelegen, und mit Recht ist darauf hingewiesen worden, daß diese Art der Symbolik um die Entstehungszeit des Riesentores zu erstarren begonnen hatte. Das geistige Leben Österreichs aber stand in unmittelbarem Zusammenhang mit den großen Neuerern des Westens; so konnte auch hier ein geistig unlebendig gewordener Gedankengehalt, an den sich das zurückgebliebene Formenbedürfnis hing, zur Dekoration werden, einstmals hellen Sinn zu dumpferem Ausdruck verschleifend. Die Schwierigkeit der Ausdeutung ist noch dadurch gesteigert, daß der Portalschmuck nicht unversehrt erhalten ist:



Abb. 9. Tympanonrelief vom Riefentor von St. Stefan

er muß schon frühzeitig gelitten haben, wahrscheinlich durch einen Brand von 1276, der auch St. Stefan erreichte, denn die Reparaturen und Ersatsftücke sind z. T. nur wenig jünger als der ursprüngliche Bestand. Das Relief mit den paarweise gegeneinandergestellten Hunden am rechten Gewände fällt ganz heraus; offenbar hat man mit diesem von anderswo genommenen Bruchstück einen schadhaft gewordenen Gebälkteil ersett. Auch das Drachenpaar an der anderen Seite stimmt nicht mit dem Ganzen überein; es sind romanische Tiere, mit gotischen Augen gesehen, vielleicht die freie Nachbildung eines beschädigten Vorbilds, das sich früher an dieser Stelle befand. Auch einzelne von den Apostelfiguren über dem Gebälk und die beiden Figurchen am Ansatz des Spitzbogens sind späteren Ursprungs; die Stilisierung der Gesichter und der Gewänder folgt nur äußerlich den in den alten Vorlagen gegebenen Mustern. Dennoch bleibt nicht nur die Geschicklichkeit anerkennenswert, mit der der Anschluß an eine viel ältere Kunstweise ge-3 funden wurde, sondern die ganze Absicht solcher "stilreinen Restaurierung" auffallend; sie hängt offenbar mit der konservativen Gesinnung zusammen, der wir die Erhaltung des Riesentors und die Einverleibung der ganzen alten Fassade in die neue verdanken. Selten ist das Mittelalter sonst so schonungsvoll mit den ehrwürdigen Resten der Vergangenheit versahren.

Besonders auffallend ist diese Anschmiegsamkeit bei dem Tympanonrelief (Abb. 9); der streng und feierlich frontalen Haltung des thronenden Heilands widerspricht das entblößte Bein, um das das Gewandende sich herumschmiegt. Eine naturalistische Freiheit, die in romanischer Zeit ohne Gegenstück wäre und - nach der Übereinstimmung mit den Figuren eines Grabsteins an St. Stefan selbst - am zwanglosesten als eine Restaurierung des frühen 16. Jahrhunderts erklärt wird. Nach der Übereinstimmung der seichten Gewandfalten mit denen der flankierenden Engel find auch diese bei derselben Gelegenheit übergangen worden. Im übrigen aber legen diese Figuren für die Kunststufe im dritten Viertel des 13. Jahrhunderts Zeugnis ab; zusammen mit den Figuren an der Außenseite der Vorhalle und mit den etwas älteren Figuren an der Pfarrkirche von Schöngrabern (Nieder-Österreich) bieten sie ein gutes Bild einer tüchtigen heimischen Bildnerschule. Noch sind die Gesichter schematisch gebildet, noch verlaufen die Falten in konventionellen Zügen; aber das Schema ist von neuer Lebendigkeit erfüllt. Wie die Engel in kühnen Verkürzungen über ihre Körper hinweggreifen, wie Simson mit dem Löwen ringt, ist neu gesehen und neu gestaltet; es ist gotisches Blut, das in den romanischen Formen zu rollen beginnt. Denn auch am Ostrand Europas, wo der romanische Stil ein siegreiches Rückzugsgefecht geliefert hat, ist seine Geltung - noch eben mächtig - im Zusammenbrechen; die Gotik steht vor der Türe, auch hier die unumschränkte Herrschaft an sich zu reißen.



Abb. 10. Tod Mariä im Tympanon des Bischofstors von St. Stefan

II. DIE ZEIT DER GOTIK

ER Beginn des neuen Stilabschnitts deckt sich für Wien fast genau mit dem Einzug des neuen Herrscherhauses; 1282 belehnte Rudolf von Habsburg seinen ältesten Sohn mit dem österreichischen Besitz. Unruhige und trübe Zeiten waren wie für das ganze Deutsche Reich auch für Wien vorausgegangen, wenngleich die Bürgerschaft manchen Vorteil für sich daraus zu ziehen verstanden hatte. Schon unter dem letzten Babenberger hatte die Stadt vom Kaiser, gegen den sich Friedrich der Streitbare erhoben hatte, mancherlei Vorrechte erlangt; noch größere Förderung erfuhr sie durch Przemysl Ottokar, der seine angemaßte und bestrittene Herrschaft gegen den Adel auf die Bürger stützte. Nun kam mit dem Habsburger Albrecht ein neuer Herr ins Land, der nicht zu gewinnen, sondern zu herrschen gewillt war, der sich nicht auf das gutwillige Entgegenkommen der Bürger, sondern auf

feine Macht zu verlassen gesonnen war. Der gesammelte Groll, den die Bevorzugung des dem Herrscherhaus gefolgten schwäbischen Dienstadels nährte, brach nach wenigen Jahren als offener Aufruhr hervor: Albrecht zog auf das Schloß auf dem Kahlenberg, da die eben erst in Wien gebaute neue Burg noch nicht genügend sicher war und schnitt der widerspenstigen Stadt die Lebensmittelzufuhr ab, bis sie sich unterwarf und all ihre Handseste auslieferte: was in ihnen die Interessen des Landesfürsten beeinträchtigte, wurde bei der großen Abrechnung null und nichtig erklärt und verbrannt. Unter den Söhnen und Nachfolgern Albrechts bleibt die Hausmacht der Habsburger, wenn sie gleich die Kaiserkrone nicht festzuhalten vermochten, zunächst ungebrochen; Albrecht II. weiß Ererbtes zu sichern und Neues zu erwerben. Er bereitet die kurze und glanzvolle Regierung Rudolfs IV. des Stifters vor. dessen Ehrgeiz auf allen Gebieten mit den bedeutenden Fürsten wetteifern will, die gleichzeitig in Prag, Budapest und Krakau herrschen: namentlich ist ihm sein Schwiegervater Karl IV., den man den ersten modernen Regenten Europas genannt hat, auch in seinen kulturellen Bestrebungen ein Vorbild. Als Erhöher seines Geschlechts zum Erzhaus, als Stifter der Universität und Förderer des Neubaus von St. Stefan, durch tief einschneidende soziale Gesetzgebung und energische finanzielle Maßnahmen ist Rudolf auch in der Geschichte Wiens eine überragende Gestalt. Nach ihm folgt über ein Jahrhundert der Unruhe und der Kämpfe. Die unglückselige Teilungspolitik der Habsburger, die den kraftvollen Stamm in Linien spaltet, die einander bekämpfen, mindert die Macht nach außen und nach innen, um so mehr, als eine Anzahl vorzeitiger Todesfälle verschiedene vormundschaftliche Regierungen nötig macht; die Stadt Wien wird in diese Zerwürfnisse hineingezogen und verkettet die sozialen Kämpfe des späten Mittelalters mit den Wechselfällen einer unruhigen Familienpolitik. In den Streitigkeiten zwischen Erzherzog Leopold IV. und Ernst kommt gleichzeitig der Gegensatz zwischen dem aristokratischen Erbbürgertum und den demokratischen Handwerkerinnungen zum blutigen Austrag; die Hinrichtung des Bürgermeisters Konrad Vorlauf im Jahre 1408 bedeutet den Sieg der Demokratie. Am kraffesten wird die Form dieser Bruderkriege im Zwist zwischen Kaiser Friedrich IV. und Erzherzog Albrecht VI.; die Belagerung des Kaisers und der

Seinen in seiner Burg durch die aufrührerische Bürgerschaft im Jahre 1462 - wiewohl durch manchen liebenswürdigen Einzelzug stellenweise zu einer wienerischen Hetz gemildert - der Putsch des wilden Michael Holzer im folgenden Jahre stehen im Zeichen eines zuchtlosen Demagogentums, das schon an manche Ereignisse des nächsten Jahrhunderts erinnert, find der Ausdruck einer durch Fürstenschwäche tiefgehenden bürgerlichen Zerrüttung. Fast als notwendig empfindet man, daß die Stadt auch äußerlich den schwachen Händen des Kaisers entgleitet; 1485 fällt Wien in die Hände des ungarischen Königs Matthias Corvinus, der hier bis zu feinem Tode 1490 regiert. Kaifer Maximilian hat sich das Reich feiner Väter neu erobern müssen; wenige Monate nach dem Tode des Corvinus zog er siegreich in Wien ein. Eine neue Zeit beginnt mit ihm oder besser gesagt eine Übergangszeit, in der die Ereignisse in wilden Sprüngen daherjagen, jähe Gegensätze einander berühren. Der Fürst, der als kleiner Prinz in der von der aufrührerischen Hauptstadt belagerten Hofburg saß und stolz das schwarze Brot zurückwies, das als Nahrung übriggeblieben war - bis die gutmütigen Belagerer dem "jungen Blut von Öfterreich" Milch, Eier und Weißbrot sandten - sah sterbend seinen Enkel als den Herrscher, in dessen Reich die Sonne nicht unterging; der als fahrender Ritter sein Erbe wiedergewonnen hatte, hatte am Abend seines Lebens die Vereinigung eines Groß-Österreich vorbereitet. Was hat sich in die drei Jahrzehnte seiner Herrschaft noch zusammengedrängt! Der Kampf zwischen dem alten und dem neuen Glauben war entbrannt, eine neue Weltauffassung hatte die mittelalterlichen Ideen verdrängt, eine neue Kunst jahrhundertelang gültige Formen abgelöft. Inmitten dieses chaotischen Wogens steht die lichte Gestalt des letzten Ritters, Altes und Neues seltsam verschmelzend; Realpolitiker und Phantast, Romantiker und Humanist, fromm und weltlich, national und Kosmopolit, Herrscher weiter Lande und im Leben wie im Sterben ohne Ruhestätte. Auch Wien ist ihm nicht Residenz, sondern einer von vielen Orten, wo er auf seiner Rittersahrt gelegentlicher Ruhe pflag.

Im Schatten dieser politischen Vorgänge entfaltet sich das kulturelle Leben dieses Abschnitts, im wesentlichen wie jene vom Ausstreben der bürgerlichen Elemente und ihrem Gegensatz zur

Fürstengewalt erfüllt. Namentlich im Schrifttum steht nun ein wienerisches und bürgerliches Wesen in starkem Gegensatz zur höfischen, vielfach landfremden Poesie des vorangegangenen Zeitraums. Jans der Enikel betritt mit seinen Werken, der Weltchronik und dem Fürstenbuch, neue Wege; bodenständige Züge werden lebendig, Wien und die Wiener - beide nicht der eigenen Tage, fondern der guten alten Zeit der Babenberger - werden mit sichtlichem Lokalinteresse behandelt. Eine kurze Spanne später - etwa im zweiten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts - lebt Heinrich von Neustadt; er rügt schonungslos Fehler und Laster, aber er weist nicht als einzigen Weg des Heils die völlige Flucht aus der Welt, die grimmige Verachtung aller Sinnesfreude, sondern verknüpft reiche Gelehrsamkeit und höfische Ausschmückung des gesellschaftlich bürgerlichen Lebens, tief empfundene Religiosität und weltlichen Blick auf das Schöne und Gesunde des Lebens zu einer kräftigen und erfreulichen Einheit. Als Nachklang der höfischen Dichtung, aber doch wieder aktueller, kecker, moderner ertönen in den ruhigeren Tagen im zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts die Schwänke des Pfaffen vom Kahlenberg und des Neidhard Fuchs, deren sagenumwobene Gestalten jedenfalls mit Herzog Otto in Verbindung stehen; Neidhards Streiche, die sich gegen die tölpelhaften Bauern richten, haben später denen des Eulenspiegels weichen müssen, nur in ihrer Heimat blieben sie lebendig und noch Kaiser Maximilian wollte am Anfang des 16. Jahrhunderts das Volksbuch neu herausgeben. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts sind Heinrich der Teichner und Peter Suchenwirt die charakteristischsten Figuren; ersterer der spezifisch österreichische Moralist, letterer Rittergeschichten dichtend, aber jeglichen romantischen Schimmers entkleidet und seine Kunst rein als Wissen und technische Meisterschaft betrachtend. In den wirren Zeiten des 15. Jahrhunderts ist Wien auffallend arm an literarischen Persönlichkeiten; aber im Volkslied glänzt - wie ein Mondblick in wüster Sturmnacht – die volkstümliche Gestalt "König Laßlas'", des unglücklichen Jüngling-Königs Ladislaus Postumus. Die Bürgerkriege unter Kaiser Friedrich hat Michael Beheim in seinem Buch von den Wienern geschildert, das ein Buch gegen die Wiener ist; der Schwabe ist ein entschlossener Parteigänger des Kaisers, dessen Gegner er in maßloser Leidenschaft-

lichkeit verunglimpst. Ein literarischer Kreis bildet sich in Wien erst wieder am Ausgang des Jahrhunderts; sein stärkster Anreger ist - seit 1497 - Conrad Celtes, der deutsche Erzhumanist. Diese humanistischen Poeten der von Celtes gegründeten Donaugesellschaft sind Fremde, sie wollen Weltbürger sein und rühmen fich ihrer Heimatlofigkeit; aber ihrem Kosmopolitismus ist eine starke nationale Sehnsucht nicht fremd, die gerade in Wien doch wenigstens der ideellen Residenz des deutschen Kaisers auch reellen Boden findet. Alle Träume von antiker Weltmonarchie, alle Erinnerungen an die einstige deutsche Größe, alle Hoffnungen auf Einigung Europas zum Kampf gegen den türkischen Feind unter Führung des Kaisers laufen im Humanistenkreise Maximilians zusammen; geben dem krausen Glanz der kaiserlichen Maskenfeste tieferen Sinn, speisen die literarischen Projekte, die der Kaiser selbst unermüdlich ersinnt, skizziert, vollendet oder auch fallen läßt. Von spiten Allegorien umrankt, Urväterglauben mit dem neugehobenen Schatz der Renaissancekultur feltsam verbindend, lebt hier ein Stück vom Glauben an das deutsche Kaisertum zu kurzem Dasein wieder auf, das wie in der Politik auch in der Literatur keinen dauernden Nachhall erweckt; es war nur ein Traum, dem der faustische Kaiser eine Spanne scheinbarer Lebendigkeit verlieh.

Diese Literaturblüte, die Wien völlig fremd ist und dennoch nur aus ihm Sinn und Einheit schöpft, fällt in eine Zeit, in der das Bild der Stadt auch sonst in glänzenden Farben strahlt. Seit ihr die letten Babenberger den künftigen Umkreis gezogen hatten, war sie gewaltig gewachsen; der Raum innerhalb der Mauern füllte sich aus und reicht bald kaum, die wachsende Bevölkerung zu fassen. Der Reichtum der Stadt, die gewerbliche Freizügigkeit, die namentlich Albrecht II. und Rudolf IV. fördern und die in den sozialen Kämpfen der Zeit im Mittelpunkt steht, locken Meister und Gesellen aus allen deutschen Städten und selbst aus fremder Herren Länder: kaum kann sich die Stammbevölkerung des Zuzugs erwehren, der sie zu überschwemmen droht. "Rare familie vetuste, advene aut inquilini fere omnes", fagt Aeneas Sylvius von Wien, und wer die Meisterlisten - besonders des Kunsthandwerks - ansieht, findet seine Worte bestätigt: aus zahllosen fremden Rinnsalen strömt es hier zusammen. Trots aller

bürgerlichen Wirren gedeiht der Wohlstand der Stadt und es lebt sich wohl und leicht in ihr.

> Wer fich zu Wien nit neren kann Ist überal ein verdorbner Man

fagt Wolfgang Schmelzl in seinem Lobspruch der Stadt, und der Spanier Cristobal de Castillejo sindet kaum Worte, sein Entzücken über die Krebse, die Artischocken, das Gebäck in Wien, vor allem die Forellen aus Enzesfeld an der Triesting, die Hühner von Rodaun zu schildern. Die alte Freude an Tafelgenüssen war nicht ausgestorben und auch sonst ging es stets hoch und lustig in Wien her, wenn wir Aeneas Sylvius in allem glauben wollen, der die Stadt 1444 als Sekretär Kaiser Friedrichs kennen gelernt hatte; seine Schilderung ist durch Jahrhunderte die klassische Beschreibung Wiens geblieben, klassisch auch in dem Sinn, daß alle Autoren, selbst solche, die jahrzehntelang in Wien gelebt haben, wie der Schottenschulmeister Wolfgang Schmelzl, in allem Wesentlichen und bis in Einzelheiten hinein von dem scharfäugigen Italiener abhängig bleiben. So stark ist selbst auf einem Gebiet, auf dem uns eigne Beobachtung alles zu sein scheint, jener Zeit die Gewalt des mustergültigen Vorbilds; so zwingend und prächtig ist aber auch das Bild, das Aeneas Sylvius vom Wien des 15. Jahrhunderts entwirft: "Die Ringmauer der Stadt beträgt 2000 Schritte, aber sie hat weitläufige Vorstädte, die gleichfalls ein mächtiger Graben und Wall einschließt. Der Graben der Stadt ist breit, der Wall sehr hoch, die Mauern dick und erhaben, mit häufigen Türmen und Bollwerken, zur Verteidigung treftlich. Der Bürger Häuser sind hoch und geräumig, wohlgeziert, gut und fest gebaut; ein angenehmer Hofraum, mächtige Zimmer, die sie Stuben nennen und heizen, denn der Winter ist sehr rauh. Überall sind Fenster von Glas und Türen und Gitter meist von Eisen, die Vögel fingen in den Stuben und man erblickt zahlreiches und köftliches Gerät. Den Rossen und jeder Gattung Zugvieh öffnen sie weite Ställe. Die Häuser tragen ihre Giebel hoch, sie sind mit Geschmack und Pracht verziert, meist von innen und von außen bemalt, durchaus von Stein, die Dächer aber leider meist mit Schindeln, wenigere mit Ziegeln gedeckt. Wo du zu einem Bürger gehest, meinst du in eines Fürsten Haus zu treten. - Die Keller sind so tief und

fo weit, daß das allgemeine Sprichwort gilt, es gebe ein oberirdisches und ein unterirdisches Wien. Die Straßen und Gassen find mit hartem Gestein gepflastert, das den Wagenrädern sehr aut widersteht. Dem Herrn des Himmels und der Erden und seinen Heiligen sind herrliche Kirchen erbaut, aus behauenen Steinen, groß und hell und mit herrlichen Säulenordnungen, vielen und kostbaren Reliquien, mit Gold, Silber und Edelgestein, reichem Kleinod und Kirchengerät." Es folgen dann Bemerkungen über die kirchlichen Verhältnisse, besonders über die Orden und ausführlichere Nachricht über die Universität, an deren altmodischem Studienbetrieb der Humanist allerhand auszusetzen hat. Hierauf bespricht er die Verwaltung der Stadt und kommt dann auf die schier unglaubliche Menge von Lebensmitteln, die täglich in die Stadt geführt werden - und doch sei schon vor der Vesperzeit nichts mehr davon zu sehen - und auf den Reichtum zu sprechen, den der Weinbau den Bürgern bringt. Zum Schluß schildert Aeneas Sylvius die Sitten der Stadt in ziemlich schwarzen Farben; Raufhändel - bald der Handwerker gegen die Studenten, bald der Hofleute gegen die Künftler, bald der Taglöhner gegen die Bürger - gebe es alltäglich und allnächtlich; die Bürger, die den eigenen Wein im eigenen Hause ausschenken dürfen, halten zum Anlocken der Gäste weibliche Gesellschaft leichtester Art. Überhaupt sei die Moral im Verhältnis der beiden Geschlechter eine überaus lockere, wogegen nicht nur sittliche, sondern auch soziale Bedenken sprechen. "Von wenig Geschlechtern sind die Ureltern bekannt und alte Bürgerfamilien sind selten, meist alles Fremde oder Emporkömmlinge. Die alten reichen Kaufleute heiraten gewöhnlich ihre jungen Mägde und hinterlassen sie bald als Witwen, worauf diese sich meist ihren früheren Liebhabern vermählen, so daß man viele steinreiche Leute findet, die gestern noch blutarm gewesen. Dagegen die Witwer auch wieder schnell zu anderer Ehe schreiten und selten ein Sohn ist, der seinen Vater beerbt." Das Bild wird immer schwärzer; bestellte Morde, um unbequeme Ehemänner loszuwerden, Käuflichkeit der Gerichte, ein Leben ohne Gesetz und Recht und ohne Achtung vor den Vorschriften der Kirche - das find Anschuldigungen, die nicht nur anderen Nachrichten über Wien widersprechen, sondern in ihrer Allgemeinheit die Züge von Übertreibung und Unwahrheit unverkennbar

an sich tragen. Auch ist deshalb wiederholt gegen diese Behauptungen Einspruch erhoben worden; vom alten Hormayr - dem unsere Übersetung entnommen ist - bis Richard Müller in unseren Tagen ist diese giftige Anschwärzung des lebenslustigen Wien ausführlich und nachdrücklich bekämpft worden. Die Sittenschilderung mag einseitig und ungerecht sein, die Stadtbeschreibung selbst klingt durchaus glaubwürdig und der Anblick Wiens im 15. Jahrhundert muß lachend und prächtig gewesen sein; einige ergänzende Züge bringt noch der ungarische Hofhistoriograph Bonfini, der die Stadt, im allgemeinen auf Aeneas Sylvius gestütt, gelegentlich ihrer ersten Belagerung durch Matthias Corvinus im Jahre 1477 schildert: "Wien gehört gewiß unter die schönsten Städte der Barbaren, obgleich viele sie an Ausdehnung weit übertreffen. Sie liegt in einem Halbmond an der Donau und gleich als strebte dies mächtige Wasser, der Stadt zu desto größerer Zierde zu sein, bildet es Werder oder Inseln, darin viele schöne Gärten mit herrlichen Fruchtbäumen die Bürger erlustigen, zu Gastmahlen und zu Tänzen einladen und die Freude der Jugend find. - Die eigentliche Stadt liegt wie ein Palast inmitten der sie umgebenden Vorstädte, deren mehrere an Schönheit und Größe mit ihr wetteifern. Betritt man die Stadt, so glaubt man nur zwischen verschiedenen Gebäuden einer ungeheuren Königsburg hin und her zu wandeln. - Die verschwenderische Pracht in Fenstern und Spiegeln übertrifft jene der Alten. In den Sälen und Sommerstuben halten sie so viele Vögel, daß der, so durch die Straßen zieht, wohl wähnen möchte, er sey inmitten eines grünen lustigen Waldes. - Wiens ganzes Gebiet ist ein ungeheurer, herrlicher Garten, mit schönen Rebenhügeln und Obstgärten bekrönt. An diesen liegen anmutreiche lustige Vorberge, geziert mit den lieblichsten Landhäusern, geschmückt mit Fischteichen, Jagdbarkeit, Häusern und Gärten mit jedem Bedürfnis, mit jedem Genusse des Lebens. Die nahen Bergeshöhen erfreuen des Wanderers Auge unbeschreiblich durch die Menge von Burgen und Edelsitzen, von Dörfern und blühenden Ortschaften. Betritt man das Gelände zwischen Neustadt und Wien, um welche eine große Ebene sich breitet, würde man diese Gegend an Freundlichkeit und Abwechslung leicht jeder anderen vorziehen und deckte nur der goldene Friede seine warmen, milden Fittiche über diese Gaue, so würde

man das Wiener Leben selbst dem südlichen Himmel vorziehen und lieber in Österreich als in Italien wohnen -."

Die Beschreibung Bonfins, in deren offenbar rein rhetorische Elemente sich doch - besonders bei der Hervorhebung der Vogelfreude und vielfältigen Naturliebe der Wiener - frischere Züge einflechten, gilt bis zum scharfen Einschnitt, den das Jahr 1529 in der Stadtentwicklung bildet; die letzten Jahre des 15. Jahrhunderts find für Wien eine Zeit der Stagnation, und auch die Zeit Maximilians ist gerade für das Gebiet baulichen Schaffens auffallend unfruchtbar geblieben. Des humanistischen Kaisers weiter Interessenkreis erstreckte sich auf alles, was den Menschen unmittelbar betraf; das Bauen um des Bauens willen, gerade das monumentale Wirken also, lag dem unseßhaften Fürsten, der sonst allen Künsten hold war, am fernsten. So ist äußerlich wenig Unterschied zwischen dem Wien Maximilians und dem seines Vaters: in forgloser Uppigkeit in die lachende Umgebung hinauswachsend, mit allem ausgestattet, was Neigung zu behaglicher Existenz verlangen konnte, mit kirchlichen und weltlichen Bauten reich ausgeziert, fo tritt Wien aus der Gotik in die Renaissance. -

Die Anfänge der Gotik fallen in Wien in verhältnismäßig späte Zeit; das zähe und starke Nachleben des romanischen Stils hat wohl einzelne Zierformen durchsickern lassen, die volle Aufnahme der neuen Kunst aber lange gehindert. Erst im 14. Jahrhundert ist die Gotik in Wien völlig eingebürgert; doch hat sich von ihren frühen Denkmälern weniges rein und abgesondert erhalten, das meiste ist in der noch regeren Bautätigkeit des folgenden Jahrhunderts von späteren gotischen Formen verdrängt worden oder mit ihnen in Verbindung getreten. Zu den verhältnismäßig einheitlicheren Bauten der Frühgotik zählt in erster Linie die Augustinerkirche. Die seit 1255 in Wien nachweisbaren Augustiner-Eremiten wurden unter Friedrich dem Schönen 1327 von ihrer ursprünglichen Wohnstätte im Werd in die Stadt verlegt; 1330 wurde der Grundstein der neuen Klosterkirche gelegt, 1339 wurde sie vollendet und zehn Jahre später eingeweiht. Der Außenbau kommt, an die Straße geklemmt und durch den wenig glücklichen Turm von 1848 verunziert, gar nicht zur Geltung, im Inneren ist das Langhaus eine schlichte Halle von ziemlich gebundener Grundform; fünf fast quadratische Mittelschiffjoche, an die sich beiderseits die gleich tiesen

Seitenschiffe anschließen; die trennenden, fast runden Pfeiler sind wenig gegliedert und ihre Dienste verlausen nahezu übergangslos in die Gewölberippen, deren Schlußsteine zierlich skulpiert sind. Der langgestreckte Chor mit dem ausladenden, aus dem Zehneck gebildeten Abschluß zeigt jüngere und reichere Formen und ist vom Langhaus energisch abgetrennt (Abb. 11). Dieses, das den Eindruck der Kirche bestimmt, wirkt überaus nüchtern und kühl; daran hat sicher die in josesinischer Zeit erfolgte Restaurierung — worunter man hauptsächlich ein Entsernen sämtlicher aus späterer Zeit stammender Gegenstände verstand, die dem Raum Wärme und Leben gaben — einen wesentlichen Anteil, aber der Keim der Nüchternheit war von Anfang an vorhanden. Keine üppige Phantasie hat gewaltet, sondern kühle Verständigkeit alles geregelt; keine hösisch vornehme, keine mystisch schwärmerische, sondern eine schlicht bürgerliche Gotik ist hier angewendet.

Woher sie stammt und woher sie den Weg nach Wien gefunden hat, läßt sich nicht mit voller Bestimmtheit sagen. Denn einerseits ist die Aufnahme der Gotik hier im Ostlande - wobei die große Bettelordensbewegung eine besondere Rolle gespielt zu haben scheint - noch nicht genügend erforscht, anderseits zeigen die Formen keine sehr ausgeprägten Eigentümlichkeiten, die eine bestimmte Stilableitung gestatten würden. Ähnliches gilt auch von anderen etwa gleichzeitigen Bauten. Solche find die zierliche, der Augustinerkirche angebaute St. Georgskapelle, die für einen von Otto dem Fröhlichen gestifteten Ritterbund entstand und 1341 geweiht wurde, ein zweischiffiger Bau mit zwei Apsiden, schön skulpierten Schlußsteinen und nischenartig vertieften eingeblendeten Spitzbogendoppelarkaden, unter denen die steinernen Sitbänke umlaufen; oder die gotischen Teile von St. Michael, der Chor von 1327 und der schlanke Turm von 1340-44, oder der der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts angehörende Chor von Maria am Gestade, der - wie jener von St. Michael - einem ringsum im Lande weit verbreiteten und oft benutzten Typ folgt. Die - allerdings apokryphen - Meistertafeln der Steinmetinnung nennen als Erbauer der Augustinerkirche Dietrich Landtner von Pirn in Bayern. Hat sich in diesem Namen eine brauchbare Überlieferung erhalten und gibt er einen Hinweis nach Bayern? Ein Zusammenhang mit dem westlichen Nachbarlande, der ja schon in



Abb. 11. Inneres der Augustinerkirche

der früheren Kunstepoche bestanden hatte, wäre an sich naheliegend; die Vorliebe für die Hallenform, die zurückhaltende Behandlung der Pfeiler, die Nüchternheit der ganzen Gesinnung macht ihn sichtbarer, zur Gewißheit wird er bei dem Chorbau

der St. Stefanskirche, die ihre Teile stückweis sprengend nun zum mächtigen Dom erwächst und durch anderthalb Jahrhunderte dem gotischen Schaffen in Wien — und weit darüber hinaus — die Richtung gibt und den Mittelpunkt bietet.

Der gotische Neubau von St. Stefan ist der monumentale Ausdruck des gewaltigen Wachstums Wiens in den ersten Jahrhunderten der Habsburgerherrschaft; schon wenige Jahrzehnte, nachdem Przemysl Ottokar der Kirche die neue Form gegeben hatte, die wir in der Westfassade fortleben sehen, beschlossen die Bürger, die Kirche zu erweitern und kauften 1304 dem Stift Zwettl ein östlich von der alten Apsis gelegenes Haus ab, über dessen Grund der neue Chorbau hinauswachsen sollte. Ob diese Erweiterung, die, wie es an zahllosen Kirchen geschah, an ein altes Langhaus einen größeren und moderneren Chor anfügen sollte, tatsächlich fogleich in Angriff genommen wurde, ist zweifelhaft; es gibt keinerlei Nachrichten über diesen Bau, der sich, wenn er wirklich schon 1304 begonnen wurde, unverhältnismäßig lang hinausgezogen hätte. Der Abschluß fällt erst ins Jahr 1340, in die Regierungszeit Herzogs Albrecht II., der hierin wie in so vielem die Ideen und Pläne seines Sohnes Rudolf IV. vorbereitet hat; dieser glänzende Fürst hat das Verdienst seines Vaters verdunkelt und mit an sich gerissen und den Titel des Stifters auch des Doms von St. Stefan erworben. Erst gründlicher Einzelforschung neuerer Zeit ist es gelungen, den Anteil der beiden zu sondern und den albertinischen Chor von den rudolfinischen Anfängen des Langhausbau zu scheiden.

Der albertinische Chor (Abb. 12) ist eine dreischiffige Halle mit drei aus den Achteckseiten konstruierten Apsiden, deren mittlere ein Stück vortritt; durch die hohen dreiteiligen Fenster, unter denen Blendarkaden lausen, dringt das Licht in den Raum ein, der jetzt durch die moderne bunte Verglasung, in der Mitte auch noch infolge hoher Einbauten, wie die ganze Kirche etwas dunkel wirkt. Das Pfeilersystem ist, den schlichten Kreuzgewölbejochen entsprechend, ziemlich einfach; die Hauptdienste sind durch Figurenbaldachine unterbrochen, deren Konsolen zum Teil von derben Trägern gestützt werden. Alles in allem ist diese Architektur sicher mit Recht als eine ganz einfache, als eine fast nüchterne bürgerliche Gotik bezeichnet worden; ihr fehlt die Anmut selbständigen, tastenden Suchens und die quellende Uppigkeit großzügigen Neuschaffens,

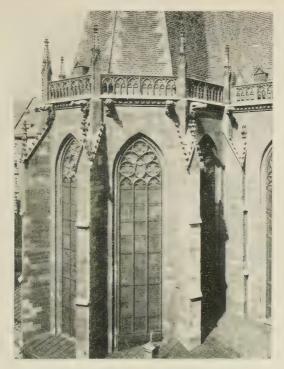


Abb. 12. Chorpartie von St. Stefan

sie übernimmt zum Zweck eines vielfach durch Vorhandenes gebundenen Erweiterungsbaues anderwärts erprobte Formen und vereinfacht sie für die eigene bescheidenere Aufgabe. Ein in Süddeutschland überhaupt beliebter Grundriß, der in dem 1275 begonnenen Regensburger Domchor seine vorbildliche Lösung gefunden hatte, ist hier angewendet; neu ist dem Vorbilde gegenüber die Hallenform und die damit verbundene Vereinheitlichung der Fenster, eine bloße Bescheidung hingegen die Schmucklosigkeit des Außenbaus und die Schlichtheit der Pfeiler.

Ein durchaus andersartiger Geist ist in der Konzeption des Langhauses lebendig, dessen Grundstein Rudolf IV., wie Inschrist-

steine und Chroniken melden, 1359 legte. Mag immerhin schon sein Vater Herzog Albrecht II. einen Erweiterungsbau geplant haben, die Gesamtidee, das romanische Langhaus mit einer breiteren und höheren Halle zu umfangen und gleichzeitig die alte Fassade als ehrwürdigen Herzschild in die neue Front zu setzen, ist so großzügig und dabei so einheitlich, daß sie mehr dem kühneren Wesen des Sohnes als dem bedächtigeren des Vaters entspricht. Auch ist der Wetteifer mit dem emporwachsenden Prager Veitsdom so offensichtlich, daß Rudolf, der den Wettstreit mit seinem kaiserlichen Schwiegervater auf allen Gebieten zu führen den Ehrgeiz hatte, es sein muß, der die Hauptkirche Wiens über alle bloße Erweiterungsnotwendigkeit hinaus glänzend neu schaffen wollte; in seiner Hausordnung von 1364 hat er seinen Brüdern vor seinem nahen Ende die Vollendung des Baues dringend ans Herz gelegt. Die Aufgabe war schwerer und langwieriger, als der junge kühne Bauherr geahnt hatte; erst tief im 15. Jahrhundert kann der rudolfinische Dom als fertig gelten. Aber ein Gesamtplan muß von Anfang an bestanden haben; um so mehr als man nun dem neuen, dem ursprünglichen Langhaus von Osten her angefügten Chor von Westen her entgegenarbeitete, wo die zur Erhaltung bestimmte romanische Fassade - zusammen mit der Breite des Chors - dem Neuschaffen Gesetz und Maßstab gab. diesen Plan ersann, wissen wir nicht, eine alte Überlieserung will wissen, daß Herzog Rudolf einen Meister aus Klosterneuburg zu feinem Werk berufen habe; einen wahren Kern mag diese Kunde haben, denn die Westkapellen, mit denen der Neubau begonnen worden sein könnte, zeigen im Detail mit der Freisingerkapelle in Klosterneuburg Verwandtschaft. Ob dies aber der Meister ift, auf den der Gesamtplan zurückgeht, wissen wir dennoch nicht, und keineswegs darf die Nachricht auf den Seyfried bezogen werden, der 1368 als erster in der Reihe der uns bekannt gewordenen Baumeister von St. Stefan genannt wird.

Der unbekannte Urheber jenes Plans hat in zweifacher Hinsicht originelle Schöpferkraft bewiesen und gleichzeitig aus dem
tiessten Kunstbedürfnis seines Volkes zu schöpfen verstanden. Die
Einbeziehung der ottokarischen Fassade in die neue — nicht aus
Gründen der Zweckmäßigkeit wie bei den zahlreichen Kirchen, die
an ein verwendbares romanisches Langhaus einen gotischen Chor

schlossen oder bei einem gotischen Neubau an den mächtigen älteren Turm nicht rührten - bloß als erhaltungswürdige Reliquie, als Schaustück und Denkmal der Vergangenheit, ohne daß sich befonders glorreiche oder auch nur konkrete Erinnerungen daran knüpfen würden, wurzelt so tief im Wesen des Österreichischen und Wienerischen, daß spezielle Erklärungsversuche versagen. Ist es die dunkle Stimme des Bluts, die zum Romanischen lockt, wie im benachbarten und vielfach verwandten Salzburg, wo uns ähnliche Neigung begegnet; ist es der aus der politischen und kulturellen Lage gewachsene konservative Grundzug, der Seyfried Helbing und den Enikel zu Lobsprechern verflossener Zeiten gemacht hatte; ist es jenes Hängen am Herkömmlichen, das Aeneas Sylvius auffiel, die unzerstörbare und parteiische Liebe zu allem Bodenständigen und Heimischen? Vielleicht schwang etwas von all dem als leiser Wunsch in den Gedanken mit, die um das Planen des Neubaus schwirrten, und ein großer Meister hat daraus in genialer Intuition eine einzigartige und gewaltige Bauidee gewonnen. Ein großer Meister, der bei aller zarten Empfindung für die pietätvolle Sehnsucht seines Volkes doch wieder erfüllt war von den künstlerischen Ideen, von denen die Zeit schwoll, und der auch das aktuelle Hallenproblem, das dem Raumbedürfnis der späteren Gotik entsprach, mit kühnem Griff erfast hat. 1351 hat Peter Parler im Chor von Schwäbisch-Gmünd das neue große Beispiel gegeben, dort auch die seitliche Stellung der Türme angewendet, die sein Sohn nach 1352 in den Plan des Prager Veitsdoms übernahm. In den Parlerschen Kreis möchte man auch den ersten Meister von St. Stefan setzen, obwohl die Vergleichung im einzelnen vorderhand nicht viel Schlagendes zutage gefördert hat; das liegt z. T. an der langen Dauer des Baus, die zumeist jüngere Formen des Details nach sich zog. Eine direkte Abhängigkeit von Prag von Anfang an scheint mir unwahrscheinlich; erst im Lauf der Arbeit fand eine stärkere Annäherung statt, als auf Meister Wenzla (1399-1404), den man mit dem 1392 aus Prag verschwindenden gleichnamigen Sohn Peter Parlers identifizieren wollte, Peter von Prachatity (bis 1429) und Hans von Prachatity (bis 1439) folgen; in ihre Zeit fällt der Bau des Südturms, der genau wie der am Veitsdom in Prag, sein nördliches Gegenstück wohl beginnen, aber nie vollenden sah. In den fünfziger Jahren, in denen der Plan von St. Stefan entstand, war einerseits der Zusammenhang mit Böhmen keineswegs so dicht, anderseits ist gerade die Gesamtidee von der so stark französisch durchsetzten Veitskathedrale so völlig unabhängig, daß ich eher an einen gemeinsamen Wurzelboden beider Dome glauben möchte, die dem Wetteiser ihrer beiden Bauherren den stolzesten Ausdruck geben; später gewinnt Prag wohl das Übergewicht, früher stand ihm aber Österreich nicht nach, wo ja im Hallenchor der Zwettler Stistskirche eine so merkwürdige Vorstufe der Parlerschen Richtung vorliegt; von Herzog Albrechts II. Schwager, Ludwig von Öttingen, und Leuthold von Kuenring mächtig gefördert, ward er 1343—48 von einem Magister Johannes gebaut.

Mit dieser Dunkelheit der ersten Anfänge des Baus hängt es zusammen, daß wir gerade über die frühen Stadien des langdauernden Unternehmens wenig unterrichtet find; ein allgemeines Bild davon steht wohl fest - daß man das alte Langhaus schonte, folgage es nur ging und an seine Demolierung erst schritt, als die neuen Mauern schon hoch emporragten, - mit welchem Bauteil aber begonnen wurde, ist zweifelhaft. Zu den ältesten Partien gehören sicher, sowohl wegen des Baudetails als aus allgemeinen Erwägungen die Kapellenzubauten, mit denen die Westfassade auf die erforderliche neue Breite gebracht wurde (Abb. 13). Beide Anbauten find zweigeschossig und nur für die Erdgeschoßkapellen im Süden die Herzogen-, im Norden die Tirnakapelle - kann der frühe Zeitansatz gelten: die oberen Teile sind erst entstanden, als die Langhauswände die entsprechende allgemeine Höhe erreicht hatten. Unten aber herrschen in den zweijochigen hohen Räumen frühe gotische Formen; zierliche Bündelpfeiler mit frischem Pflanzenschmuck und Gesichtsmasken an Abschlüssen und Konsolen; die Träger der Figurennischen sind unter den Konsolen nach vorn geknickt, eben jenes Detail, das mit der 1392-1409 entstandenen Freisinger Kapelle in St. Martin in Klosterneuburg übereinstimmt. Am Außenbau ist besonders die Art interessant, wie an der Nordund Südwand der Übergang von der zweigeschossigen und kleinlich wirkenden Kapellenwand zur großen einfenstrigen mächtigen Langhauswand sich vollzieht; die Strebepfeiler stimmen im wesentlichen überein, erscheinen aber dennoch wie tiefer eingesenkt, so daß die Figurennischen tiefer sitzen, als an den anschließenden Pfeilern des Langhauses.



Abb. 13. Herzogskapelle und Langhausfystem von St. Stefan

Auch an der Westfassade galt es, das bestehende Romanische und das neue Gotische auf einen Klang zu stimmen; volle Entfaltung der gotischen Formen wie an den Langhauswänden hätte der alten Fassade widersprochen, so war eine Zurückhaltung geboten, die den Eindruck der Kahlheit dieses Bauteils erklärt. In den seitlichen Anhauten werden die Motive der alten Seitenschiffstirnseiten. Rundfenster unten, Steilfenster oben, in volleren Akkorden aufgenommen, aber der Höhendrang durch horizontale Simse erfolgreich gebändigt; nur an den Eckpfeilern darf sich der gotische Reichtum voll entfalten, den Anblick der Langhauswände vorzubereiten. In der Mitte ist die alte romanische Hauptmauer um das Stück vom Ouersims bei den Seitenschiffgiebeln angefangen erhöht worden, so daß die zwei unteren Geschosse der Heidentürme jett in die Wand, als deren Auflätze sie nun wirken, einbezogen sind. Diese große Wandsläche durchbricht ein riesiges vierteiliges Fenster, die Hauptlichtquelle für die ganzen westlichen Partien, besonders die Empore des Doms; trots seiner Größe fügt es sich dem altertümlichen Gesamteindruck ein, einerseits weil der Spitbogenabschluß der Portalvorhalle das Motiv schon unten anklingen läßt, anderseits weil auch die obere Wand völlig flach wirkt: ihren einzigen Schmuck bilden die Statuen der Hl. Michael, Stephan und Laurentius unter den Fialen der Abschlußbalustrade. die nicht wie die gotischen Figuren an den Langwänden der Kirche zur Vertikalaliederung des Strebenfultems, sondern wie die romanischen unten zur Wand gehören und die Wand betonen. Die Fertiastellung der Fassade fällt in die dreißiger Jahre des 15. Jahrhunderts, vielleicht in die Bauleitung des Peter von Prachatit; jedenfalls war zur Zeit der Einwölbung des Langhauses 1446 auch die Westfassade vollendet.

Die Seitenmauern des Langhauses, in der Flucht der Außenwände der Kapellenanbauten gelegen, scheinen von Westen her in Angriff genommen worden zu sein; vielleicht haben wir bei dem nördlichen Seitenportal — dem Bischofstor, das entsprechende südliche ist das Singertor — die Stelle vor uns, wo der Neubau überhaupt begann. Hier hat Rudolf 1361 den Colomanni-Stein eingefügt und die Geheimschrift des Herzogs am Strebepfeiler daneben bestätigt, daß der Bau hier noch zu Lebzeiten des Stifters zu ziemlicher Höhe gediehen sein muß; sogar so hoch, daß man versucht ist anzunehmen, wenigstens vorbereitende Arbeiten seien schon unter Albrecht II. durchgeführt worden. Bei dem Seitenportal teilen sich Architektur und Skulptur in die Verzierung;

beide müffen gemeinsam geplant, müffen aber nicht gemeinsam ausgeführt worden sein. Die Doppelkehlen der Leibung find bis zum Scheitel mit Figuren unter Baldachinen ausgefüllt; die Lünette über der Türe enthält in zwei Streifen Reliefs mit Legendentzenen. Dem Schmuck beider Portale liegt ein einheitliches Programm zugrunde: das Bischofstor ist als Eingang der Frauen, das Singertor als der der Männer gedacht. Bei letzterem enthält das Tympanon Szenen aus dem Leben des hl. Paulus, in der Kehle über dem herzoglichen Stifterpaar nur männliche Heilige, das Bildhofstor zeigt im Türfeld Tod und Krönung Mariä, in der Leibung außer den Stifterfiguren weibliche Heilige. Die Stifter hier find Rudolf IV. und feine Gattin Katharina, dort Herzog Albrecht III, und seine erste Gemahlin Elisabeth von Böhmen; daraus ergibt sich wenigstens für die Skulpturen des Bischofstors eine untere Zeitgrenze; sie müssen wohl vor 1375, in welchem Jahr Albrecht seine zweite Ehe mit Beatrix von Nürnberg schloß, entflanden sein. Da der stilistische Charakter der Skulpturen diese Ansetzung bestätigt, mag Albrecht III. zunächst das von seinem Bruder begonnene Portal beendet und mit seiner und seiner Gemahlin Statue geschmückt haben; dem frühverstorbenen Bruder fetste er dann ein Denkmal am Singertor, dessen Skulpturen einer späteren Zeit und einem anderen Stil angehören. Noch jünger find die Vorbauten, die die beiden Portale nach außen verdecken; der des Singertors um 1440 und vielleicht dem Hans Buchsbaum zuzuschreiben, der des Bischofstors eine spätgotische Nachahmung diefes zierlichen Vorbildes, wie es scheint, erst nach 1502 entstanden.

Langfam und stetig wuchsen die Langhausmauern empor; 1426 war man so weit, die alten Mauern wegzureißen, 1440 war die auf dem Gesimse lausende Brüstung erreicht, 1446 schritt Hans Buchsbaum an die Einwölbung des Baus, der damit im Wesentlichen fertig wurde. Nach der Höhe und den Seiten den Chor überragend trägt dieses rudolsinische Langhaus heitere Pracht und glänzenden Reichtum zur Schau. Tiese Strebepfeiler, von Figurennischen durchbrochen, gliedern die Langseiten in vier gewaltige Felder, die je zwei große Fenster ausfüllen; den oberen Abschluß bildet über der umlausenden Galerie ein dreiteiliger durchbrochener Maßwerkgiebel. Nur einen einzigen, den "Friedrichsgiebel" über dem westlichen Feld der Südseite — also über dem

Singertor — haben die alten Meister selbst ausgebaut; alle anderen Giebel waren bis 1853 kahle Wände, auf die gotisches Maßwerk steinfarben aufgemalt war; nach dem alten Muster, das um 1440 entstanden sein mag, sind die übrigen — natürlich auch die korrespondierenden an den Türmen — 1854 vom Dombaumeister Leopold Ernst gebaut worden. Dahinter steigt das mächtige Dach empor, dessen Fertigstellung sich bis 1490 hingezogen hat; die bunte Bedachung in den ungarischen Farben Weiß, Rot und Grün hat die Lokaltradition mit König Matthias Corvinus in Zusammenhang gebracht.

Gleichzeitig mit dem Langhaus ist auch der Südturm begonnen worden, der bestimmt war, das Wahrzeichen Wiens zu werden (Abb. 1); auch bei ihm wissen wir nicht, wie weit er beim Tode des Stifters über dem Boden war, aber 1396 hat die in seinen Fuß verbaute Katharinenkapelle bereits bestanden. An ihren polygonalen, sterngewölbten Hauptraum, in den der skulpierte Schlußstein tief hingbhängt, schließt sich eine kleine aus dem Achteck konstruierte Apsis; Ulrich Helbing mag sie 1396 vollendet haben. Auf ihn folgt Meister Wenzla, der 1404 starb und der vielleicht jener große Meister ist, von dessen ursprünglichem Plan in der Folge, wie Thomas Eben dorfer sich aus seiner Studentenzeit erinnerte, leider abgewichen worden ist; tatsächlich mußte 1407 und 8 ein Teil des Turmes abgetragen werden. 1415-16 war ein gewisser Abschluß erreicht, die Ratsherren, die Meister beschauten den Turm, dazwischen kommt das Seil für die große Glocke in den Rechnungen vor; vielleicht war damals die Galerie über dem großen Fenster erreicht, wo nachmals das "Starhembergbänklein", das dem Verteidiger Wiens von 1683 als Beobachtungsposten diente, historischen Ruhm gewann. Die Geschosse darüber gehören den Meistern Peter und Hans von Prachatit; an; 1433 wurden die Kreuzrose und der Knauf aufgezogen, der Turm war vollendet. Kurz darauf schritt man daran, den nördlichen Turm zu bauen (Abb. 14), 1444 foll mit den Erdaushebungen begonnen worden sein, aber die unruhigen Zeiten waren dem Unternehmen nicht günstig. Immer wieder ruhte die Arbeit; 1450 kam es zur Grundsteinlegung, 1467 mit des Kaisers Hilfe zu einem neuen Anlauf, der wenigstens zum Abschluß der Barbarakapelle - der Schwesterkapelle von St. Katharina beim Südturm - im Jahre 1476 führte. Immer stockender geht es weiter; 1491 ist die Höhe des Langhausgewölbes erreicht, 1502



Abb. 14. Adlerturm von St. Stefan

erscheint der Turm auf dem Holzschnitte des Wiener Heiligtumbuchs bis zu den kleinen Giebeln über dem hohen Fenster vollendet, ein mächtiger Kran steht oben und deutet die Fortdauer der Arbeit an. Aber bald stockte sie gänzlich; 1511 legte Jörg Öxl die letzte Schicht auf dem "Adlerturm" und 1556 besiegelte Meister Sapphoy diesen Abbruch des Turmbaus, indem er auf den Stumpf die Laube setzte, die ihn noch heute bekrönt.

So ist der Adlerturm in seiner Nichtvollendung das Symbol der Kämpfe, die gegen das Ende des Mittelalters die Krast der Bürgerschaft untergruben, gleichzeitig der Ausdruck einer endenden Kunstperiode, denn der Gotik war nun die ideale Energie zu einer Höchstleistung, wie sie der Südturm darstellt, endgültig versiegt. Dieser aber ist das Wahrzeichen der mittelalterlichen Stadt in der Blüte ihrer Kraft, auch künstlerisch das Element, das den Eindruck des Domes bestimmt; gerade durch die Asymmetrie erhält dessen Außenbau ein irrationelles Moment, einen Zusatz von architektonischer Überraschung und malerischer Wirkung, der mit dem Charakter des Inneren vielleicht voller harmoniert, als die genaue Verwirklichung des ursprünglichen doppeltürmigen Projektes es könnte. Stark und leicht steigt der "Steffel" über das Häusermeer seines Wien empor, mit leise artikulierten Stockwerken, die doch wieder ineinander verschmelzen, mit Kränzen von Streben und Giebeln umgürtet, die unerschöpflich auseinander emporblühen und den Blick auch über den etwas nüchternen - übrigens völlig erneuten - Turmhelm hinaufreißen bis zu dem Doppeladler, der über der Kreuzrose horstet.

Unten aber sind den Türmen reiche Vorhallen eingebaut, die zwischen den einfassenden mächtigen Strebepfeilern hindurch ins dunkle Kirchentransept führen; im Süden das Primglöckleintor, im Norden das Adlertor, der Geschichte der beiden Türme entsprechend zu verschiedenen Zeiten, wohl um 1420 und 1470, entstanden und mit ihrer teilweise nicht zugehörigen statuarischen Ausstattung etwas gleichgültig, so recht als Durchgangsräume wirkend. Sie sind jetzt die normalen Eingänge des Domes.

Das Innere von St. Stefan (Abb. 15) ist eine dreischiffige Halle mit beträchtlich überhöhtem Mittelschiff, das nur durch die Seitenschifffenster und das große, von der Orgelempore stark beeinträchtigte Westfenster belichtet wird; stark gedämpstes Licht breitet sich durch den weiten hohen Raum, in dem die Pfeiler ins geheimnisvolle Dunkel wachsen und überall reiches Bildwerk aus der zitternden Dämmerung taucht. Besonders der Blick durch das Mittelschiff gegen den Hochaltar, den die funkelnde Pracht der alten Glassenster sesslich faßt, macht es verständlich, daß gerade das Innere von St. Stefan einer der Lieblinge der romantischen Kunstliebe war; wie der ragende Turm des Straßburger Münsters die stolze Kühnheit, der Chor des Kölner Doms die überlegte Weisheit, so hat den Romantikern die Wiener Kathedrale die seierliche



Abb. 15. Inneres von St. Stefan

Mystik des Mittelalters verkörpert. Und Erben dieser Auffassung sind auch wir noch, ohne Widerstand den feierlichen Schauern dieser durchschatteten Halle hingegeben. Fast unwillig widmen wir



Abb. 16. Pfeilerfystem von St. Stefan

uns den Einzelheiten, lassen den Blick sich an den reichen Pfeilerbündeln entlangtasten (Abb. 16), die hoch oben — weit über den den Schiffen zugekehrten Figurennischen — mit einer zierlichen Blüten-



Abb. 17. Baldachin bei der Tirnakapelle in St. Stefan

krause in die Gewölberippen überleiten, mustern das planvolle Gewirre der Netzgewölbe; die Figurennischen sind an den Hauptpfeilern zu dritt angeordnet — zwei niedere, die eine mittlere überragt — bei den Halbpfeilern, die die Fenster scheiden, stehen sie einzeln, immer mit blattumkränzten Konsolen und vielsach gestuften, sialenbesteckten Baldachinen. Der Reichtum dieser Figurennischen unterstützt den malerischen Gesamteindruck; bei überschneidenden Blicken wirkt die Fülle bestrickend, bei bedachtsamer Betrachtung macht das System — z. T. wohl auch durch die hand-

werksmäßige Qualität der meisten der Nischenfiguren — einen phantasiearmen, fast einen philiströsen Eindruck, ähnlich wie die Stirnwände der tiesen Orgelemporen — der Entstehungszeit nach Hans von Prachatit zugehörend — mehr kompliziert als reich, mehr geschickt als bedeutend erscheinen.

Andere Teile hingegen, die lockerer im Verbande des Ganzen sitten, wirken als reizvolle Zierstücke und bieten im Dämmer der Kirche dem Blick, dem die Umgebung entschwindet, stets neue Überraschung. Zu diesen intimen Reizen des Doms zählen die Altarbaldachine an den Ecken des Langhauses; von vier ursprünglich wohl geplanten find drei ausgeführt. Der älteste dieser von freistehenden Stützen und Wandkonsolen getragenen, mit reichem durchbrochenen Maßwerk behängten Baldachine (Abb.17) ist der bei der Tirnakapelle, von der Familie Puchheim 1434 gestiftet, mit dem alten Bildaltar darunter und dem üppig barocken Kapellengitter gegenüber aufs anmutigste zusammenwirkend. Der zeitlich nächste ist der an der Südostecke, von Hans Buchsbaum um 1448 gebaute, der mit der kleinen bis zum Sakristeieingang reichenden Empore darüber verwächst; der dritte beim Eingang zur Herzogenkapelle aufgestellte ahmt den allgemeinen Aufbau der beiden älteren Vorlagen in den reicheren und wilderen Formen der ausgehenden Gotik vom Anfang des 16. Jahrhunderts nach. Wo wir den vierten Baldachin zu suchen hätten, finden wir statt seiner Meister Antoni Pilgrams berühmten Orgelfuß von etwa 1512 (Abb. 18), einen balkonartigen Vorsprung, dessen Brüstung mit ihren verzierten Pässen und Zacken einem Goldschmiedewerk gleicht und dessen verschnittene Rippen über einer Plattenkonsole von der lebendig aufgefaßten, aus einem Fenster herausgebeugten Porträtfigur des Künstlers gestützt wird. Ein ganz ähnliches Motiv begegnet auch bei der Kanzel, die ehemals auch als Werk Pilgrams galt; doch bei dieser überwiegt in noch höherem Grade als beim Orgelfuß die Bildhauerarbeit, fie foll daher erst im Zusammenhang mit der Skulptur besprochen werden. Dann wird auch noch einzelnes von den anderen Bildwerken der Kirche erörtert werden, von Heilandsbildern, Passionstafeln, Grabsteinen, die am Äußeren wie im Inneren jede Ecke und Nische malerisch füllen; oft find Werke verschiedener Zeiten zum Einklang verwachsen, vornehmlich gotische und barocke Arbeiten zu neuer Einheit verschmolzen, wie etwa bei der Außenkanzel, von der 1451



Abb. 18. Ant. Pilgrams Orgelfuß in St. Stefan

Johann Capistrans glühende Begeisterung die Menge elektrisierte und die 1738 von Franz Roettiers und J. J. Rösler zu einem Monument des großen Kreuzzugspredigers ausgestaltet wurde.

Der Bau von St. Stefan, jahrzehntelang während, wenn gleich zeitweilig stockend oder unterbrochen, ist die Schule der Wiener Baumeister und Steinmetz geworden; das gewaltige Unternehmen ließ eine Hütte entstehen, in der sich Erfahrungen und Gepflogenheiten von Geschlecht zu Geschlecht niederschlugen und vererbten. Das freizügige, beinahe internationale Gepräge, das dem mittelalterlichen Bauwesen überhaupt eignet, erhielt durch den fließenden und bunten Charakter der hauptstädtischen Bevölkerung eine besondere Verstärkung. Die erhaltenen Baurechnungen gewähren uns einen Einblick in dieses Getriebe; Meister und Gesellen kommen aus allen Ländern, ziehen in alle Weiten, gebend und nehmend, im ganzen doch mehr und mehr einen gefesteten Stil der Bauhütte verbreitend. In Nieder- und Oberöfterreich und tief nach Ungarn hinein finden wir Kirchen, die von St. Stefan abhängen, und der große Hüttentag von Regensburg, der 1459 Wien als einen der Haupthüttenorte des Deutschen Reiches bestimmte und dem Meister Lorenz Spening, der es damals vertrat, das ganze Gebiet von Lambach und Steyr bis nach Ungarn und die Donau abwärts unterstellte, hat nur einem tatsächlich bestehenden Zustand Anerkennung gegeben. Diese führende Stellung behielt die Wiener Domhütte durch die Abenddämmerung der Gotik hindurch - z. B. in der Hüttenorganisation von 1563 - bis in die Zeit hinein, da all dieses Hüttenwesen schemenhaft und sinnlos geworden war und die deutschen Meister 1627 "auf der Haubthütten zu St. Stephans Thumbkirchen" mit den Welschen paktierten, die die Führung in der Baukunst an sich gerissen hatten.

Das große Unternehmen des Dombaus hat Wiens Bedürfnis nach baulichem Schaffen in den Jahren der Gotik nicht erschöpft: zahlreiche andere Kirchen entstanden neu oder wandelten sich den neuen Formen entsprechend. Manche von ihnen - S. Dorothea, S. Clara, S. Jacob auf der Hülben, das Himmelpfortkloster, S. Laurenz - bestehen nicht mehr; sie sind dem Josefinischen Klostersturm zum Opfer gefallen, und nur alten Abbildungen vornehmlich dem prächtigen Bilderbuch, in dem uns S. Kleiner das barocke Wien schildert - danken wir die Kenntnis ihres Ausfehens. Andere find später wiederum umgebaut worden und find ihrem wesentlichen Eindruck nach jüngeren Bauperioden zuzuzählen wie S. Anna, die Dominikaner-, Franziskaner-, die Schottenkirche, die typische Barockbauten geworden sind, wie die Deutschordenskirche von 1395, die einen merkwürdigen Versuch der Barockzeit darstellt, sich mit den gotischen Formen auseinanderzusetzen, was z. T. auch von der Augustiner- und Minoritenkirche gilt. Andere

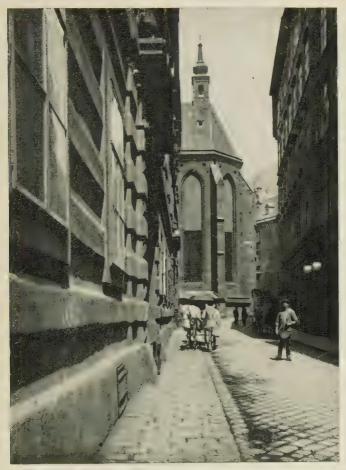


Abb. 19. Chor der ehemaligen Carmeliterkirche

haben ihren gotischen Kern in neuer Umhüllung erhalten, wie die Malteserkirche, deren edlem Innenbau eine nüchterne klassizistische Fassade vorgeheftet ist, oder die alte Rathauskapelle, oder haben etwa umgekehrt, innen barockisiert, außen Teile der ursprüng-

lichen Form beibehalten; hiezu wäre die ehemalige Carmeliterkirche am Hof zu zählen, die durch die Jesuiten, denen sie seit 1554 gehörte, eine der bemerkenswertesten Barockkirchen Wiens geworden ist, aber noch die spitzbogigen Gewölbe im Langhaus und den Außenbau des Chors von 1386 besitzt, dessen mächtig vortretende, abgestufte Strebepfeiler einen der malerischsten Winkel der Altstadt schaffen helfen (Abb. 19). In dieselbe Gruppe gehört auch die Pfarrkirche Maria Geburt im XIII. Bezirk, als Maria Hieting eine der beliebtesten Wallfahrtsstätten des alten Wien, wie zahlreiche Stiftungen zum Bau zwischen 1414 und 1429 beweisen; jetzt innen völlig und sehr wirkungsvoll barodissert, außen noch oder eigent-lich wieder gotisch, da hier Karl Rösners Zutaten von 1860-64 den Eindruck bestimmen. Im übrigen steht diese Kirche in einem jener äußeren Stadtteile, die erst seit 1891 Wien einverleibt sind, die also wohl dem heutigen Gebiete, nicht aber der Geschichte der Stadt angehören; die älteren Bauten, die sich hier erhalten haben, find bescheidene Dorfkirchen, die durch Zufall ins Bild der Großstadt geraten sind, zumeist durch spätere Um- und Zubauten ohne ausgeprägten stilistischen Charakter wie die Kirchen von St. Veit, Dornbach und Simmering; etwas stärkeren Widerstand gegen spätere Strömungen leisteten die alten Klosterneuburger Kirchen am Fuße des Kahlenberges mit einer stets wiederkehrenden seitlichen Anlage des Turms - Heiligenstadt (dessen Michaelskirche allerdings nur eine neue Kopie des alten Baus ist), Grinzing, Sievering - und Penzing, wo das zweischiffige Langhaus mit den einwärts gezogenen Strebepfeilern von Matthias Gerl 1758 in sehr interessanter Weise zu einer saalartigen Halle umgewandelt wurde, das stattliche Äußere aber noch ein ganz gutes Bild aus der Zeit gibt, da dies die Pfarrkirche für eine Reihe von Ortschaften im Westen von Wien war.

Über all die genannten Bauten hinaus beanspruchen vor allem die Minoritenkirche und Maria am Gestade als Zeugnisse der Gotik in Wien Beachtung. Das Minoritenkloster, zu dem die Kirche ursprünglich gehörte und nach dem sie noch heute landläusig genannt wird, obwohl sie schon Kaiser Josef II. den Minoriten genommen und der "italienischen Nation" gegeben hat, reicht bis in die Spätzeit der Babenberger zurück; nach bescheidenen Anfängen gelangte es bald zu hohem Ansehen, Hof und Adel, in

deren Viertel es lag, haben ihm reiche Gunst und Förderung zuteil werden lassen. Zur Zeit seiner Vollendung muß der Klosterkomplex, in dem sich verschiedene profane und kirchliche Gebäude in mannigfacher Weise aneinander schlossen, ein überaus maleri-

sches Bild geboten haben: an den Kreuzgang, den die Klostergebäude umgeben, schloß sich im Osten die älteste, zuerst (1224) dem heiligen Kreuz, dann der hl. Katharina geweihte Kapelle, im Norden die große Kirche, die im Lauf des 14. Jahrhunderts gebaut wurde und deren Chor nach links verschoben war, um der langgestreckten Ludwigskapelle Plats zu lassen, die durch Elisabeths von Arragonien, der Gemahlin Friedrichs des Schönen, Eifer 1316-28 gebaut worden war und der Hauptkirche dann wie ein zweiter Chor diente. Auch an die anderen Seiten der Kirche



Abb. 20. Westfassade der Minoritenkirche

schlossen sich Bauten, die z. T. zum Kloster, z. T. zum kaiserlichen Spital gehörten; all die bunte Wirrnis ist seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in sehr nachdrücklicher Weise in Ordnung gebracht worden und bis in die Gegenwart ist daran weiter gearbeitet worden. Die große Kirche steht nun frei, die Kapellen und Klosterbauten sind gefallen und nur an der Nordwestecke des Langhauses klebt noch ein Rokokohäuschen aus der Zeit der

Minoriten, ein reizendes Stilgemisch, das in der Stilreinheit, die nun sonst hier herrscht, ein wahrer Augentrost ist; im Osten war an Stelle der abgebrochenen Ludwigskapelle 1787—89 ein anspruchloses Wohnhaus gebaut worden, das seit kurzem durch einen nachgemachten Chor ersett ist. Die Weltfassade aber wirkt noch heute mit der Eindringlichkeit, die ein bedeutendes Werk durch Verwahrlosung und Restaurierung, durch das Zuwenig und Zuviel seiner Betreuung, hindurch beibehält.

Nach außen erscheint die Kirche mit den hohen einheitlichen Seitenwänden und dem mächtigen Dach, mit dem rudimenturen Chor, der neben der langgestreckten Ludwigskapelle doch nur eine Nebenrolle spielte und dem gestutten Turm, der zwischen diele beiden öftlichen Anbauten eingeklemmt steht, als ein wuchtiger gedrungener Baublock; diesen Eindruck kubischer Geschlossenheit erhöht noch die ringsum gleiche Gliederung aus hochragenden abgestuften Strebepfeilern und großen, je ein Wandfeld füllenden - im Maßwerk z. T. erneuten - Spinbogenfenstern. Auch die Westwand ist ein Stück dieser einheitlichen Außengliederung (Abb. 20), nur durch den hohen gestutten Giebel und die edelgeformten drei Tore als Hauptfassade gekennzeichnet. Das Hauptportal (Abb 21), dessen Form für die beiden Nebeneingänge maßgebend war, ilt ein Werk des Minoriten Jacobus aus Paris, des Beichtvaters Herwog Albrechts II., und ist etwa ins fünfte Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts zu setzen: architektonischer Auf bau und skulpturaler Schmuck machen es zu einem vornehmen Fremden innerhalb der Wiener Entwicklung, wie es wohl auch das aus Stichen bekannte Hochgrab der Herzogin Blanca, der Mutter der Erbauerin der Ludwigskapelle, war, das bei der Restaurierung des 18. Jahrhunderts leider spurlos verschwunden ift. Damals hat das Innere der Kirche überhaupt sehr einschneidende Veränderungen erfahren; die Halle mit den drei nahezu gleich gebildeten, durch schlanke, enggestellte Pfeiler geschiedenen Schiffen wurde durch Abkappung der Chöre und Abschrägung der Ostedien zu einem saalartigen Raum gemacht, dessen klare Nüchternheit noch dadurch vermehrt wurde, daß all der reiche Schmuck an Altaren und Grabmälern, der lich im Lauf der Jahrhunderte in dieser Lieblingskirche der vornehmen Stände in malerischer Überfülle angehäuft hatte, schonungslos entfernt wurde. In die so gewaltsam gereinigte Kirche kamen vermeintlich gotische



Abb. 21. Hauptportal der Minoritenkirche

Zutaten — Hochaltar, Kanzel —, deren seltsam mißverstandenes Detail merkwürdig von den schlichten ursprünglichen Verzierungen absticht, die sich an Pfeilern und Wänden erhalten haben.

Ein Bau ganz anderer Art ist Maria am Gestade oder Maria Stiegen, mit seinen romanischen Anfängen in die Urgeschichte der Wiener Baukunst zurückreichend und in seinem Namen, in seinem



Abb. 22. Giebel und Turm von Maria am Gestade

Terrain und z. T. auch in seiner Baugestaltung ein Denkmal der Zeiten, da der jetzt in den Donaukanal gebannte Flußarm der Stadt näher floß und die Schiffer hart an seinem User ein Kirchlein gestiftet hatten. Vom romanischen Bau ist nichts erhalten, der älteste Teil ist der in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts gebaute, breit und gedrückt wirkende Chor mit Reliefs der Evangelistensymbole in den Gewölbeschlußsteinen und eingeblendeten Arkaden unter den Fenstern; an ihn schließt sich das sehr schmale, von reichem Netzgewölbe überspannte Langhaus, das aus der Achse des Chors gerückt ist und sich vor dem Übergang in ihn um un-



Abb. 23. Hauptportal von Maria am Gestade

gleiche und unregelmäßige Kapellenräume erweitert. Michael Weinwurm hat es entworfen, 1394—1427 wurde daran gebaut. Der Zufammenhang mit St. Stefan ist in den Details deutlich wahrnehmbar, wie in der vorkragenden Emporenbrüßtung von 1515 oder dem Pfeilersystem mit dem Überreichtum an Figurennischen und Bal-

dachinen; der starke, fast schroffe Gegensatz zwischen Langhaus und Chor und die schrille Mischung von Altem und ganz Neuem machen den Inneneindruck unruhig und verwirrend. Einheitlicher wirkt der Außenbau (Abb. 22), der schmal und straff aufsteigt und die noch nicht ganz reglementierte altstädtische Umgebung hoch überragt. Sehr reich ist die Hauptfassade, zu deren Portal Stufen emporführen; es tiest sich zu einer dunkeln sechseckigen Nische ein, deren Gewände sich in Figurennischen auflösen und deren Steingewölbe eine krabbenbesetzte Haube überdacht (Abb. 23); ihre Kreuzblume überschneidet die Sohlbank des hohen Hauptfensters, dessen Leibung gleichfalls tief in die Wand einschneidet, die in diesem Geschoß von schlankem Pfostenwerk gerippt ist. Der Giebel tritt hinter einer Balustrade leicht zurück und trägt in stufenweise emporklimmenden Blendnischen Figuren und Konsolen, die aus der Wand herauswachsen; seitlich türmen sich Fialen bis zu seiner Kreuzrose empor. Motive von St. Stefan, von Zwettl und Lorch find hier zu einer glücklichen Neuschöpfung vereinigt, die wie das Paradies einer mittelalterlichen Mysterienbühne die hier aufgestellten Heiligenfiguren in eine andere Sphäre entrückt. Das Südportal des Langhauses wiederholt die Anlage des Haupttores, in Dimensionen und Motiven vereinfacht, durch die fünfeckige Grundform aber bereichert; das Südportal des Chors, doppeltorig mit offener Vorhalle, gehört dem Gedankenkreis der Dombauhütte unmittelbar an. Zwischen diese Vorhalle und den südlichen Kapellenanbau ist der Turm eingeklemmt, der schlank und zierlich aus dem Fünfeck ins Achteck überwächst und mit einem reich durchbrochenen Turmhelm abschließt; im Übermut des Könnens läßt hier die späte Gotik ihrer Erfindungslust und Schmuckfreude die Zügel schießen.

Die meisten der Kirchen, die uns als schätzenswerte Denkmäler gotischer Baukunst erhalten geblieben sind, wirken mehr oder weniger als Fremdkörper im heutigen Stadtbild; nicht nur weil die sie umgebenden Häuser späteren, zumeist modernen Stilrichtungen angehören, sondern weil sie den Forderungen des Verkehrs und bestimmten ästhetischen Anschauungen neuerer Zeit gemäß von der Umgebung scharf abgetrennt wurden, mit der sie ursprünglich verwachsen gewesen waren. Heute sind sie fast alle isoliert, und gewiß wächst ihnen daraus, abgesehen von der Wirkungsmöglichkeit nach allen Seiten, ein neuer ethischer Wert zu, der als Feier-

lichkeit und Loslöfung vom Profanen empfunden wird; damals über schlossen sie sich mit den Klostergebäuden, denen sie anhingen, den Bürgerhäusern, die sich an sie drängten, aufs innigste zusammen und bildeten so ein Stück des täglichen Lebens; die Fried-

höfe, die sie umgaben, die Wegkapellen und Bildstöcke an allen Straßen leiteten diese Lebendigkeit durch das ganze Stadtbereich; künstlerisch aber waren diese Bauten nur Höhepunkte von Bestrebungen, deren Zeugnisse ringsum zu sehen waren. Es lag im Wesen des Barock,

veraltete Formen durch neue Schöpfungen zu ersetzen, im Wesen des 19. Jahrhunderts, die Kunstwerke zu möglichster Klarheit und Einzelwirkung herauszulösen; beider Bestrebungen haben den jetigen Zustand herbeigeführt. Nur was an den Mauern von St. Stefan klebt, erin-

Die form und gestaldt des beyltumbstuels.



Abb. 24. Der Heiltumsstuhl von St. Stefan nach dem Holzschnitt im Heiligtumsbuch von 1502

nert an den Gottesacker, der sich um den Dom breitete und den ganzen Stefansplatz erfüllte; nichts bleibt von der Magdalenenkapelle, die als Friedhofskirche diente, bis sie 1783 abgetragen wurde, nichts von dem originellen und zierlichen Heiltumsstuhl (Abb. 24), der bis 1699 gegenüber vom Hauptportal stand und zur Verwahrung, an Festtagen zur Schaustellung der zahlreichen Reliquien des Domschatzes diente. Nur draußen in den Vorstädten

stehen halb verloren noch ein paar gotische Bildstöcke in Penzing, Hietjing, Sievering und Grinzing; den weitaus bedeutendsten, die "Spinnerin am Kreuz" auf dem Wiener Berg im Süden der Stadt, hat der Dombaumeister Hans Buchsbaum 1451—52 im Auftrag des Rates an Stelle eines älteren Monumentes errichtet.

Von den Profangebäuden aber, die den natürlichen Rahmen dieser kirchlichen Bauten bildeten, ist nichts erhalten; was sich an verborgener Stelle durch die Barockzeit erhalten konnte, ist der großstädtischen Baubewegung der neuesten Zeit zum Opfer gefallen; nur am äußersten Stadtrande, in den alten wohlhabenden Weinbauerndörfern Heiligenstadt und Nußdorf, begegnen hie und da vorkragende Stockwerke auf einfachen Arkaden und Kragsteinen oder gratig gewölbte Toreinfahrten, wahrscheinlich auch erst nachmittelalterlichen Ursprungs, aber Urkunden des zähen Fortlebens gotischer Formen in der volkstümlichen Bauweise.

Von den Wohnbauten der Fürsten, die nach mittelalterlichem Brauch besonders fest und reich gewesen sein mögen, ist nichts geblieben; von der Burg auf dem jetigen Leopoldsberg, die auf einem Bild R. Frueaufs in Klosterneuburg von etwa 1501 als kecker Trutybau geschildert ist, zeugt kein Stein mehr, von dem alten Hof in der Stadt, an dessen Stelle sich dann das Kriegsministerium erhob, hatte wohl nur dessen geknickte Seitenfront eine Erinnerung an die ursprüngliche Anlage gewahrt. Die Hofburg am Westrand der Altstadt, deren Anfänge die neuere historische Kritik nun nicht mehr bis zu Leopold VI., sondern nur bis Przemysl Ottokar zurückreichen läßt, mag einzelne mittelalterliche Bestandteile in ihre Fundamente eingebettet enthalten, fürs Auge haben die späteren Bauten alles Frühere überdeckt; aus den nicht ganz spärlichen Abbildungen und urkundlichen Nachrichten ein Bild der alten Burg rekonstruieren, wie sie etwa 1462 den Angriffen der aufständischen Wiener Trots bot, bleibt ein ungewisses archäologisches Unternehmen. Wichtiger ist, daß uns wenigstens in der Kapelle ein Rest der Bauten erhalten ist, die Kaiser Friedrich IV. in der Burg durchführte; 1447 begannen die Vorbereitungen, zwei Jahre später erfolgte die Einweihung. Die Kapelle ist ein nicht ganz regelmäßiger einschiffiger Bau, dessen Chor allein mit drei Achteckseiten aus einschließenden Trakten vortritt; manches - namentlich ein aufragendes Fialenstück, das ein scheinbares Sockelgesimse an der Außenwand des Chores überschneidet — scheint dafür zu sprechen, daß hier ursprünglich eine zweigeschossige Doppelkapelle bestand. Die Detailbehandlung der Pfeiler mit den hochsitzenden kleinen Blätterkapitälen und den baldachinbekrönten Figurennischen paßt gut in die Wiener Bauweise; keinessalls kann die Tradition, die Nicolaus von Leyen den Erbauer der Kapelle sein läßt, recht haben, viel eher könnten ihm oder seiner Werkstatt die Statuen in diesen Nischen angehören.

Nun ist es wohl überhaupt vorläufig nicht leicht, die gotische Skulptur in Wien in ihrem Entwicklungsgange zu verfolgen; einerseits weil für dieses Gebiet noch keinerlei Vorarbeiten geleistet wurden, anderseits weil das Material lückenhaft und das erhaltene vielfach durch Restaurierung verändert ist; dazu kommt noch, daß der allgemeinen kulturellen Struktur Wiens entsprechend hier Meister höchst verschiedener Herkunst und Schulung tätig gewesen sind, so daß sich der Faden immer wieder verwirrt. Gleich an der Spitze der erhaltenen Denkmäler steht ein fremdes Werk, die Skulpturen der Minoritenkirche, vor allem des - allerdings fast völlig erneuten - Hauptportals, als dessen Urheber uns Jacobus von Paris überliefert ist (Abb. 21): eine Doppeltüre, deren Mittelpfosten die Gliederung der Leibungswände aufnimmt; nur steigen die Stäbe über dem Baldachin nicht einfach weiter, sondern gabeln sich und teilen das Giebelfeld in drei Bogenfelder, die zusammen eine Kreuzigung enthalten. Oben schwebt der Kruzifixus von allen irdischen Beiständen abgetrennt, unten sammeln sich links die Frauen um Maria, stehen rechts Johannes und der bekehrte Hauptmann, ein Kriegsknecht mit einem spitzen Judenhütlein in seiner Fahne und ein Schriftgelehrter. In den Leibungsnischen stehen männliche und weibliche Heilige, am Türpfosten Maria mit dem Kinde, gute Kopien der alten Figuren. Ein Nebenportal wiederholt diese Anordnung vereinfacht; nur der Schmuck des dreiteiligen Giebelfeldes ist geblieben, über das die Stigmatisation des hl. Franziskus verteilt ist; das zweite Nebenportal ist vermauert, aber am Eckpfeiler daneben enthält eine Nische noch eine anmutige und gut erhaltene Madonna mit dem Kinde, die schon einer etwas jüngeren Zeit angehört als das Portal. Dessen Figuren zeigen selbst noch in den Kopien ein solches Verständnis für den Sinn der gotischen Bildnerei, daß die Überlieferung, die einen französischen Meister nennt und damit die Entstehungszeit in die Mitte des 14. Jahrhunderts rückt, vollen Glauben verdient; keine deutsche Landschaft braucht hier als Bindeglied und Vermittlung angenommen zu werden, hier haben wir es mit einem direkten Ableger der französischen Kunst zu tun, ohne daß sich allerdings ein bestimmtes Werk als unmittelbare Vorlage anführen ließe, klasst doch gerade für diesen Zeitraum im Mutterlande der Gotik eine Lücke.

Anders verhält es sich mit den Skulpturen bei den Seitenportalen der Stefanskirche, die im architektonischen Aufbau übereinstimmen, aber keineswegs gleichaltrig find; das Bischofstor - wo wahrscheinlich Rudolf IV. mit seinem Neubau begonnen hatte hat dem Singertor als Vorbild gedient. Diesen Sachverhalt bestätigen auch die Skulpturen, bei denen allerdings eine weitgehende Restaurierung - teilweise Ersetzung alter Figuren durch Kopien die Beurteilung erschwert. Im untersten Stockwerk der Leibungsnischen stehen Herzog Albrecht III. und Elisabeth von Böhmen mit ihren Wappenhaltern. Der Herzog ist es, der vor allem interessiert (Abb. 25), eine vollgerüftete Gestalt in leicht befangener Haltung mit einem Antlit, dessen schematische Bildung leise persönliche Belebtheit zu beseelen beginnt; es ist wie eine der früheren monumentalen Kunst entstammende Halbstarre, die sich in der neuen naturalistischen Strömung zu lösen versucht. Auf der Suche nach verwandten Arbeiten stoßen wir in der Richtung, die die Architekturgeschichte des Wiener Doms ohnedies nahelegt, auf Peter Parlers Standbild des hl. Wenzel im Prager Dom, für das das Entstehungsjahr 1373 gesichert ist; gleiche Verwandtschaft besteht zwischen anderen der Wiener Figuren und den böhmischen Herzogen auf den Tumbendeckeln in St. Veit. Nach Prag kam dieser Stil von Gmünd her und die erwähnte Übereinstimmung könnte vielleicht durch gemeinsame Herkunft beider Schulen aus der schwäbischen Plastik erklärt werden. Im Südportal des Gmünder Langhauses enthält das Tympanon die gleichen Darstellungen wie das des Wiener Bischofstors: im unteren Streifen den Tod Mariä (Abb. 10). im oberen ihre Krönung. Die einzelnen Übereinstimmungen werden bei den etwa zwei Jahrzehnte auseinander liegenden Werken durch die Verschiedenheiten beträchtlich überwogen. Die Gmünder Figuren stehen in ihrer anmutigeren Gebrechlichkeit den Anfängen der schwäbischen Plastik - und damit den französischen Quellen dieses Stils - wesentlich näher, im Wiener Relief herrscht eine größere



Abb. 25. Herzog Albrecht III. mit Wappenhalter vom Bischofstor von St. Stefan



Abb. 26. Szenen aus dem Leben des hl. Paulus im Tympanon des Singertors von St. Stefan

Wuchtigkeit der Figuren und Köpfe, ein straffer Zug in den Gewändern, was für das Hindurchgehen der schwäbischen Anregungen durch die Prager Domhütte spricht. Kurze Zeit später ist die Abhängigkeit von dieser ausgeprägter und deutlicher geworden; am Ende des 14. Jahrhunderts und zu Beginn des folgenden, also zur Zeit der Bauleitung Meister Wenzlas und der Meister von Prachatity erscheint die Wiener Skulptur wie eine Spielart der böhmischen. Die Reliefs des Singertors sind ein Beispiel dafür; in den Szenen aus dem Leben des hl. Paulus (Abb. 26), die das Tympanon füllen, herrscht nicht die gebundene Feierlichkeit wie in den Marienszenen am Bischofstor, sondern ein Streben nach gesteigerter Lebendigkeit, nach dramatischer Bewegtheit, nach Kühnheit schwieriger Überschneidungen macht sich geltend; an die Stelle gedrungener, schwerfälliger Gestalten sind schlanke, zierliche, fast gebrechliche Figuren mit gespreizten Stellungen und ausdrucksvollen Gebärden getreten. Die lette Phase der Prager Gotik, die im Tympanon des Nordportals der Teynkirche ihr Hauptwerk geschaffen hat, ist für diese Wandlung in eine etwas leere Anmut und manierierte Geziertheit maßgebend gewesen.

Diesen stilistischen Zusammenhang haben keineswegs nur böhmische Meister hergestellt, die in Wien tätig waren; fondern die Prager Kunst hat gerade in der Periode der Verflachung und Verzierlichung, die die Zeit König Wenzels gegenüber der feines Vaters bedeutet, den durch die Verschwägerung der Höfe und vielfache kulturelle Beziehungen vorbereiteten Wiener Boden zur felbständigen Weiterentwicklung befruchtet. Diese steigert die Manier, deren Anfänge die Reliefs vom Singertor erkennen ließen; die Proportionen strecken sich unnatürlich, die Gliedmaßen werden überschlank und dünn, manche Erzeugnisse, wie einzelne Figuren, die von St. Stefan ins Museum der Stadt Wien gekommen find, muten wie Übersteigerungen der Gotik an (Abb. 27). Bei anderen kommt es nicht zu so weitgehender Entkörperung; ältere Vorbilder oder ein erdenschwerer Hang zu wuchtigerer Form, wie er schon durch das lange Fortleben der romanischen Kunst Wurzel gefaßt hatte, wirkten mäßigend ein. Bei der Christussigur, die der Zufall zur Fassade der Margaretner Kirche verschlagen hat (Abb. 28), verbinden sich archasierende Züge, die an die ersten Anfänge der Gotik auf



Abb. 27. Herzogin Johanna, vom hohen Turm von St. Stefan. Mufeum der Stadt Wien

unserem Boden erinnern, mit einer Gewandbehandlung, die an der Wende zum 15. Jahrhundert an einer Fülle von Figuren,



Abb. 28. Christussigur bei der Margaretner Pfarrkirche

befonders in dem noch unerforschten Statuenwald von St. Stefan zu finden ist.

Diese völlig ungesichtete Menge von Figuren am Außenbau (Abb. 29) und in den Figurennischen der Pfeiler, worunter Arbeiten von fehr verschiedener Qualität find, ift bis heute namenloses Schulgut geblieben; weder ließen sich die zahlreich überlieferten Namen mit bestimmten Werken in Zusammenhang bringen, noch ließ fich das Material wenigstens nach zusammengehörigen Gruppen zufammenstellen. Einer ohnedies im Zug befindlichen Spezialunterfuchung darf hier nicht vorgegriffen werden. nur einige Vermutungen über den wesentlichen Gang der Entwicklung können vorsichtig ausgesprochen werden. Jene böhmische hösische Richtung verläuft zu Anfang des 15. Jahrhunderts. ihre letten Ausläufer

find einige von den hölzernen Pfeilerfiguren des Langhauses, bei denen die Zierlichkeit vollends zu Dürre, die Manier zu Geistlosigkeit erstarrt sind. Fruchtbarer ist die Fortbildung, die vielleicht



Abb. 29. Figurenschmuck am Außenbau von St. Stefan

im Zusammenhang mit dem benachbarten Bayern stehend, zu größerer Behäbigkeit, zu freierer Haltung und gemütlicher Beseelung führt. Drei Reliefs am Chor von St. Stefan — Kreuzigung (Abb. 30), Grablegung, Auferstehung — und ein von einem Privathaus stammendes Auferstehungsrelief im Museum der Stadt Wien



Abb. 30. Kreuzigungsrelief am Chor von St. Stefan

können für den Beginn dieser Verweltlichung und Vernatürlichung der gotischen Bildnerei am Anfang des 15. Jahrhunderts als Beispiele dienen. Eine weitere Verbürgerlichung der Auffassung folgt;

enge Geifflykelt, kräftiger Naturalis mus, derber Faltenwurf eignen dem Durchschnitt dieser hundwerksmäßigen Figuren. Gegenüber der eigentlich alpenländitchen Entwicklung, wie fie g. B. in St. Stefan in den Hauptfiguren des Wiener Neuflädter Altars Kaifer Friedrichs im Süddior vertreten ift. fehlt die Nchnikerfreude am Dekora tiven und die reichere Phantafie: es ift eine mehr bürgerliche Kunft mit verwischten unperfönlichen Zügen, aus der fich einzelne Werke zu überlegenem Rang emporheben: ein hl. Stefan an der Vorhalle des Bifchofstors, der hl. Christoph, der hl. Laurentius und vor allem der hl. Georg am Adlerturm, im Inneren hauptlächlich der hl. Se baffian beim Pilgramfchen Orgelfuß (Abb. 31). Sie alle scheinen einer Schule anzugehören, die fich bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts erffreckt und eine wienerische in dem Sinne heißen kann, als die auswärtigen Anregungen und Einflüffe zu einer einheitlichen, zu Meifterwerken und Durchschnittserzeugnissen fähigen künstlerischen Ausdrucksweife verarbeitet find. An ihrem Ausgang ift sie vielleicht am besten durch das Lucknersche Epitaph von 1502 an St. Stefan oder den Ölberg



Abb. 31. St. Schaftian beim Pilgramfden Orgelfuß

bei St. Michael charakterifiert, der durch feinen Plat an einer der belebteften Stellen der Stadt den Wienern das populärste ihrer mittelalterlichen Bildwerke geworden ist (Abb. 32); der Land- und Urteilsschreiber Hans Hueber hat ihn 1514 gestiftet. Jesus im Gebet und die schlasenden Jünger am Olberg sind der Hauptgegenstand des Reliefs; von rechts kommen die von Judas gesührten Häscher, Jesum zu sangen; hinten sind noch drei Szenen der Passion eingestreut:



Abb. 32. Ölberg bei St. Michael

die niedergestürzten Kriegsknechte — nach dem Evangelium Johannis 18 —, Kreuztragung und Kreuzigung. Die Fähigkeit des Bildhauers zu dramatischer Schilderung und zu räumlicher Gestaltung ist sehr gering; in naiver Weise, die mehr einem — schon damals — alt-fränkischen Holzschnitt als einem monumentalen Werk an der Schwelle der Renaissance entspricht, sind die Szenen, in der Größe willkürlich abgestust, über die Fläche ausgebreitet. Auch die Einzelbehandlung der überlangen Figuren des Vordergrundes, sowie der mehr genrehast ausgestalten derberen der Mitte, ist kleinlich, ein großer Zug nirgends wahrnehmbar; aber eine schlichte Innigkeit der Empsindung, eine sorgfältige Tüchtigkeit in der Behandlung aller Teile und die volkstümliche Erzählungsweise machen das Werk innerhalb einer bürgerlichen Sphäre dennoch durchaus achtens-



Abb. 33. Grabmal Kaifer Friedrichs in St. Stefan

wert; in dem zu keiner Zeit — und vollends im Mittelalter nicht schmalen Grenzgebiet zwischen Kunst und Handwerk entstanden, legt es Zeugnis vom Durchschnittskönnen der Wiener Skulptur ab.

Diese mit schwachen Akzenten ausreichende Arbeitsweise bildet aber nur den Grund, von dem andere auffallendere Werke sich abheben, oder stellt nur die eine Seite der Wiener Kunst dar, für die neben einem selbstgenügsamen Verharren in engem Kreise auch wieder ein Einströmen von Elementen allerverschiedenster Herkunst charakteristisch ist; neben dem lokalen hat stets das hauptstädtische Moment hier Bedeutung beselsen. Dieses Ausnehmen fremder Kunst hat sich in verschiedener Weise abgespielt. Der rotmarmorne Tausstein in der Katharinenkapelle ist 1476 an Ulrich Auer in Salzburg verdingt und 1481 fertig gestellt worden; die "Visierung" dazu kam zwar aus Nürnberg, aber die Apostelgestalten an der Außenwand des Beckens sind direkte Kopien nach der Schongauerschen Stichsolge, die gerade erschienen war. Hier kam die Vorlage von außen, ein andermal ist ein fremder Künstler selbst nach

Wien gezogen, hier Werke zu schaffen und Schule zu machen, 1407 hat Kaiser Friedrich den niederländischen Meister Niklas von Leven aus Straßburg nach Wien gebracht; man hat früher gewöhnlich angenommen, er habe ihn zur Verfertigung des Grabmals der Kaiferin Eleonore berufen. Die ichone Grabplatte der Kaiferin im Neukloster in Wiener Neustadt - die erst 1504 aufgestellt worden ist - ist aber eine jungere Arbeit, der Renaissance Maximilians und nicht der Spätgotik Friedrichs III. angehörend; der Auftrag, der Leyens Überfiedlung nach Wien veranlaßt hat, war wohl der zum Grabmal des Kaisers selbst (Abb. 33), das allerdings erst viele Jahre später, am Allerheiligentage des Jahres 1513, alto lange nach des Auftraggebers und des Künstlers (†1487) Tode, in St. Stefan feierlich enthüllt worden ift. Dieles reichste gotische Mausoleum, das schon von den Zeitgenossen als Wunderwerk gepriesen wurde und selbst in der Barockzeit Bewunderung gefunden hat, ist ein freistehendes Hochgrab aus rötlichem Marmor; um den auf erhöhtem Untersat stehenden Sarkophag läuft eine von Runabogen durchbrochene Balustrade, deren Eck- und Trennungspfosten in zierlichen Nischen Heiligenfiguren enthalten. Die Tumba ruht auf einem Sockel, an dessen Abschlußplatte allerhand Froidmäulegetier sein Wesen treibt; ihre Wände tiefen sich zu acht von Figurenpfeilern eingefasten seichten Nischen ein, in denen Reliefs die kirchlichen Stiftungen und Gründungen des Kaifers in figurenreichen Szenen zeigen. Darüber läuft eine Platte, auf deren vorkragendem, von gebogenem Altwerk durchstoßenen Rand trauernde Diakone sitzen und knien; darauf eine höhere Platte, in deren tiefe Seitenkehle die öfterreichischen Wappen eingefügt find und deren obere Fläche die liegende Gestalt des Kaisers im vollen Krönungsornate füllt. Eine prächtige Figur, die repräsentative Würde mit individueller Lebendigkeit verbindet und von einer Randdekoraration aus Wappen und Wappentieren aufs Glücklichte umschlossen wird. Jahrzehntelang ist an diesem Werke gearbeitet worden. an dem jede Fläche und Kante mit filigranartig feinem Beiwerk übersponnen ist; viele Hande mullen daran tätig gewesen sein. doch ist es noch nicht gelungen, die Teile des Werkes auf die Mitarbeiter aufzuteilen. Meister Nikolaus Leven wird wohl das Ganze entworfen haben, wofür ja der niederländische Charakter des ganzen Aufbaus spricht; ihm möchte man auch die eigentliche



Abb. 34. Tumbadedel vom Grabmal Kaifer Friedrichs in St. Stefan

Grabplatte am liebsten zuweisen (Abb.34). Darüber hinaus wird sein persönlicher Anteil aber kaum gehen; alles übrige scheint Arbeit der Werkstätte zu sein, deren Haupt in späteren Jahren Meister Michael



Abb. 35. Relief vom Mariazellerhof

Tichter, "seiner Majestät Grabmacher", gewesen ist. Die Klärung dieses vorderhand ganz unsicheren Sachverhalts wird auch für andere Wiener Skulpturwerke aufschlußreich sein, bei denen Anklänge an das Friedrichsgrab begegnen. Bei den Statuen der Burgkapelle ist jüngst der Name Niklas Leyens genannt worden; der Hinweis ist glücklich, obwohl ihre Ähnlichkeit mit den Reliefs und manchen Nebenfigürchen, nicht aber mit dem Tumbendeckel eher an einen Werkgenossen als an den Meister selbst denken lassen möchte. Namentlich die etwas wirren Faltenwürfe und die wenig belebten Gesichtszüge sind von Levens sonst gesicherten Werken verschieden, wobei allerdings die starke Übertünchung dieser z. T. heute nicht mehr benennbaren Figuren den jetigen Eindruck beeinträchtigen mag. Einen Zusammenhang mit den Tumbareliefs zeigt auch das Relief am ehemaligen Mariazellerhof (jest Finanzarchiv, Johannesgaffe), den Stephan von Hohenberg 1482 der Abtei Klein-Mariazell geschenkt hat (Abb. 35); eben an diese Schenkung erinnert das Steinbildwerk, auf dem der Donator, von seinem Namenspatron empfohlen, der unter einem Baldachin thronenden Madonna das Modell des Hauses darbringt, links füllen weltliche Personen, rechts die beschenkten Mönche die Flügel der schön ausgewogenen Komposition.



Abb. 36. Chorgestühl von St. Stefan

Gleichzeitig wie an dem figurenüberfäten Steinwerk des Friedrichsgrabes ist auch an dem Chorgestühl gearbeitet worden (Abb.36), über das eine ähnliche Überfülle von Reliefs und Figuren ausgegossen ist; Wangen und Scheidewände sind mit Heiligen-Statuetten und mit allerhand Pflanzen und höchst lebendigem Getier verziert; an den Rückwänden ist die Passion Christi in zahlreichen Reliefs ausführlich dargestellt. Als Schnitzer dieses Gestühls, das z.T. barocke Ergänzungen erhalten hat, ist Wilhelm Rollinger überliefert, der es 1484 gearbeitet haben soll; es bleibt ein Zweisel bestehen, ob wir in ihm den Schnitzer der Reliefs oder — nach Analogie der Arbeitsteilung bei anderen ähnlichen Arbeiten — nur den Schreiner zu sehen haben, der als Unternehmer des ganzen Werks für die künstlerischen Teile einen eigenen Bildhauer anstellte.

Auch an die berühmte Kanzel des Doms knüpft sich ein Name, der offenbar unrichtig ist (Abb. 37); Anthoni Pilgram kann ihr Meister nicht sein, aber auch die anderen Zuschreibungen an bestimmte Künstler find vorderhand bloße Vermutungen und felbst über die allgemeine Stilrichtung, der das prächtige Werk einzuordnen wäre, ist bis jetzt eine Einigung nicht erzielt worden. Nur die Entstehungszeit um 1510 mag als sicherstehend gelten, da die von ihr abhängigen - oder nahe mit ihr verwandten - Kanzeln von Kuttenberg oder Eggenburg 1513 und 1515 datiert find. Aber das Wiener Werk ist ungleich reicher. Aus einem Schaft, dessen figurenbesetzte Pfosten durch sinnvoll, sinnverwirrend durcheinandergeschlungenes Massund Sparrenwerk verbunden find, steigt kelchförmig der aus durchbrochenem Maßwerk gebildete Ablauf der Kanzelbrüftung auf, in deren vier freistehende Sechseckseiten Brustbilder der lateinischen Kirchenväter eingesetzt sind; über ihnen ist dichtes Maßwerk zu einem dornigen Baldachin verflochten. Die Kanzelstiege biegt sich im Halbkreis um den Pfeiler; in ihrem reichen Geländer wechseln durchbrochene Drei- und Vierpässe mit einander ab, auf seiner Deckplatte find Krabben und Kriechwerk zu lebendem Getier geworden. Unter der Stiege schaut der unbekannte Meister aus einem Fenster, an dessen Rahmen ein Schild mit seinem Zeichen geheftet ist. Der hölzerne Schalldeckel darüber ist aus dem Siebeneck konstruiert und enthält in jeder Seite ein polychromiertes Relief, die sieben Werke der Barmherzigkeit; diese etwas leeren, mit einzelnen hübschen genremäßigen Zügen belebten Szenen er-



Abb. 37. Kanzel von St. Stefan

innern ein wenig an den Stil, der an den Reliefs des Friedrichsgrabs und verwandten Arbeiten wahrnehmbar ist. Aber der ganze Deckel stimmt stilistisch mit dem Kanzelstuhl so wenig überein, daß dieser mit Michael Tichter und der Werkstatt des Grabmals nichts zu tun zu haben braucht. Eine Verwandtschaft besteht eigentlich nur

in der unermüdlich spielenden Phantastik und dem kunstgewerblichen Schmucktrieb, der jede Kante und jeden Zwickel mit Figurchen und Zieraten besetzt. In den Hauptdarstellungen der Kanzel, den Kirchenväterreliefs, aber herrscht ein ganz anderer Stil; es find in Haltung und Ausdruck lebendige Gestalten, Charakterköpfe, nicht so sehr im Sinn einer tiefen geistigen Individualisierung als in dem eindrucksvoller Typenbildung; also wohl nicht Porträts bestimmter Persönlichkeiten, die unter dem Bilde der Kirchenväter gegeben find, sondern Idealgestalten feingeistigen und vornehmen katholischen Priestertums an der Schwelle der Reformationszeit. Eine Gestalt von persönlicherem Schrot und Korn ist der Künstler, der sich unten aus seinem Fenster lehnt (Abb. 38), eine Figur voll maßvoller und durchgeistigter Realistik, jener andern verwandt und überlegen, die den Pilgramschen Orgelfuß stütt, und auch noch mit dem "Fenstergucker" zu vergleichen, der vom inneren Kärntnertor ins städtische Museum gekommen ist. Wir haben kaum eine Ursache, die Grundlagen dieser Kunstweise in weiter Ferne zu suchen; sie hat im Wesentlichen die Eigenschaften, die die Wiener Skulptur schon früher besaß, die aber in der Beschränkung des Durchschnittsbetriebs zu hausbackener Handwerklichkeit verdorrt waren, nun aber - vielleicht unter dem lebenspendenden Einfluß, den Pachers Kunst für die ganzen Alpenländer bedeutete - zu einem höheren und reicheren Dasein erwachten. Das gesteigerte Können hat auch die Arbeitsfreudigkeit entfacht; eine Fülle von Werken entstehen in den Jahrzehnten um die Jahrhundertwende, den weichenden und den aufkommenden Stil in harmloser Fröhlichkeit mischend und vermengend. Gotischer Geist in die Formen der Renaissance gehüllt, nachlebende gotische Formen, die der Geist der Renaissance belebt, verbinden sich zu einem Übergangsstil von eigenem Reiz, der allmählich zu reinen Renaissancewerken überleitet. Diesem wienerischen Stil, der der Gotik erst ganz froh wird, wo er sie überwindet, steht wie ein Fremdling aus anderer Welt die Gruppe der hl. Anna über dem Eingang zur Kirche dieser Heiligen gegenüber: ein Werk des Veit Stoß, dessen ausdrucksvoller Naturalismus und leidenschaftlicher Gewandstil sich in der liebenswürdigen Umgebung der gleichzeitigen Wiener Plastik fast zu Großartigkeit erhebt.

Die Schichten, aus denen die Geschichte der Wiener Malerei in den Jahrhunderten des späten Mittelalters sich aufbaut, scheinen



Abb. 38. Steinmetbildnis unter der Kanzel von St. Stefan

etwas anders zusammengesett zu sein als die der Skulptur; andere Einslüsse haben hier auf den empfänglichen, noch nicht zu Sicherheit und Widerstandsfähigkeit erstarkten jungen Kulturboden eingewirkt. Auch hier ist das Bild der Entwicklung aus unzulänglichem Material zusammenzufügen; die Freizügigkeit der Bilderhandschriften, die Zerbrechlichkeit der Glasmalereien, die Loslösung der Tafelbilder aus ihren ursprünglichen Zusammenhängen be-

rauben uns fester Anhaltspunkte für die Gewinnung jenes Bildes. Von Wandmalereien, den monumentalen, der Entstehungsstätte eng verbundenen Zeugnissen des Kunstschaffens, hat sich beinahe nichts erhalten; ein paar Heiligendarstellungen und neutestamentliche Szenen an den stehengebliebenen Innenwänden der Fassade von Alt-St. Stefan, in jenem zackigen, brüchigen Stil ausgeführt, der in vielen deutschen Gebieten der Gotik vorausgeht und heute fast zur Unkenntlichkeit verblichen; die Konsekrationsmedgillons im Chorbau des Doms, Beispiele dekorativer Malerei um 1340; ein Fresko in der Vorhalle des Singertors, die Madonna mit dem Kinde und einem adorierenden Stifter, das Werk eines vielleicht heimischen, aber sehr stark von Oberitalien beeinflußten Meisters, das vorläufig ganz isoliert dasteht. Gerade von den Fassadenmalereien aber, die am Ende des Mittelalters das festlich heitere Gepränge dieser fröhlichen Stadt bestimmt zu haben scheinen, ist nichts auf uns gekommen; nicht einmal eine Kopie oder eine ausführlichere Beschreibung führt der dürren Angabe des Aeneas Sylvius größere Anschaulichkeit zu.

Einen Ersatz für die mangelnden Wandmalereien bietet ein monumentales Werk anderer Art, das die Stätte seiner ursprünglichen Bestimmung niemals verlassen hat: die Tafeln an der Rückseite des Verduner Altars in Klosterneuburg. Das hochberühmte Meisterwerk romanischer Emailkunst war durch den Kirchenbrand von 1322 stark beschädigt worden; Probst Stephan von Sierndorf (1317-35) ließ die Emailtafeln restaurieren und um sechs Kompositionen vermehren, deren stilistische Übereinstimmung mit dem ursprünglichen Bestand einen überraschenden Beweis von künstlerischer Anpassungsfähigkeit und Anpassungsabsicht bilden; zu gleicher Zeit - bis 1329 - wurden auch die Bilder in die Rückseite des umgestalteten Altars gefügt (Abb. 39). Daß ihn Wiener Goldschmiede wieder instand setten, ist uns ausdrücklich überliefert; es kann kaum zweifelhaft sein, daß auch die Maler, die sich mit jenen in die Arbeit teilten, in Wien zu Hause waren. Damit können wir diese vier Tafeln - die Kreuzigung Christi und seine Begegnung mit den Frauen nach der Auferstehung, den Tod und die Krönung Mariä an den Anfang der Wiener Malerei stellen; sie stehen aber auch an der Spite der altdeutschen Tafelmalerei überhaupt, bilden das älteste Denkmal einer bis in unsere Zeit fortwirkenden Entwick-



Abb. 39. Kreuzigung von der Rückfeite des Verduner Altars Klofterneuburg, Stift

lungsreihe, die den deutschen Anteil an der modernen Malerei darstellt. Die Bilder sind völlig im zeichnerischen Stil der Gotik gehalten; scharfe Umrisse lösen vom Goldgrund die langgestreckten Gestalten ab, deren Modellierung nicht einer inneren Struktur entspricht, sondern lediglich ein anmutiges Linienspiel bildet. Die Raumandeutung haftet an den zur Charakterisierung des geschilderten Vorgangs unumgänglich nötigen Architekturen; an dem Bettausbau der sterbenden Maria, dem Sarkophag des Heilands, dessen undbogenarkaden nach Weise unserer spätromanischen Architekturen verziert sind, dem Thron, auf dem Maria gekrönt wird, mit völlig ausgebildeten gotischen Formen. So beschränkt diese Raumgestaltung aber auch ist, so ist sie doch zweisellos beabsichtigt und durchbricht die ererbten Schemen; in der Glaubhaftigkeit der Figuren, in der Intensität der Gesten, im Verhältnis von Raum

und Gestalten liegt eine Modernität, die die Einwirkung der großen europäischen Kunstbewegung erkennen läßt; ein Hauch der giottesken Reform und der französischen gotischen Malerei belebt diese bedeutenden Tafeln. Ihre Errungenschaften nehmen manches vorweg, was nachmals die karolische Malerei in Böhmen zu einem wichtigen Element der ganzen deutschen Kunst ausgebildet hat; im Klosterneuburger Altar kann eine Vermittlung jenes Neuen durch Böhmen nicht angenommen werden - dies lehrt eine Vergleichung mit einem so hervorragenden Werk, wie das Passionale der Prinzessin Kunigundis von 1312 in Prag es ist -, sondern der neue Stil ist in Österreich früher eingedrungen als in Böhmen. Eine Bestätigung dafür bieten mehrere von diesem Stil durchtränkte Handschriften aus verschiedenen ober- und niederösterreichischen Klöstern, für Wien läßt sich bisher nichts davon in Anspruch nehmen, so sei wenigstens ein in seiner unmittelbaren Nähe entstandener, wenngleich weniger bedeutender Kodex als Beispiel genannt: die Bibel, die Herword von St. Andra 1341 für den Domkustos Dietrich zu St. Pölten gemalt hat (Nationalbibl. 1203).

In der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts macht sich das Übergewicht der böhmischen Malerei geltend, die unter Karl IV. eine so außerordentliche Blüte erreicht hatte; in noch höherem Grade, als es in der Skulptur der Fall war, wird die Wiener Malerei eine bloße Abart der böhmischen Kunst. Wir wissen, daß böhmische Miniatoren für österreichische Herzoge tätig waren; daneben haben auch einheimische Maler, an der Nachbarkunst geschult, in gleichem Sinne gewirkt. Das Bildnis Rudolfs IV. (Abb. 40) ist dem Porträt seines Schwiegervaters Karls IV. in Karlstein nahe verwandt; beide zeigen die deutsche Kunft an der neuen Aufgabe tätig, der individuellen Bildung eines Modells gerecht zu werden, wie es etwa gleichzeitig das berühmte Porträt Johanns des Guten in der Pariser Nationalbibliothek unternimmt. Bei anderen erhalten gebliebenen Werken treten die Eigenschaften einer abgeleiteten, einer Kunst aus zweiter Hand deutlicher zutage; es fehlt die Frische und die Feinheit des ursprünglichen Schaffens. Die Zeichnungen in dem Kodex der St. Christoph-Bruderschaft im Wiener Staatsarchiv, wahrscheinlich von einem der Wiener Maler verfertigt, die als Mitglieder der Bruderschaft genannt werden, zeigt eine bemerkenswerte Bemühung, die vornehme Feierlichkeit eines böhmischen Vorbildes für die Zwecke



Abb. 40. Porträt Rudolfs IV. (Aus dem Archiv des Domkapitels zu St. Stefan)

der neuen Aufgabe zu verlebendigen; ziemlich verwandt damit ist der kleine St. Andreas-Altar in der Stefanskirche mit Einzelfiguren von Heiligen, die den böhmischen Vorlagen gegenüber roher, aber auch kräftiger geworden find. Hier konnte später eine volkstümliche Richtung einsetzen, indessen aber führte dieser böhmische Einschlag in Werken, die für die Herzoge gearbeitet wurden, zu einer nach technischer Sauberkeit und raffinierter Zierlichkeit strebenden Kunst von ausgesprochen höfischem Charakter. Ihr bedeutendstes Werk ist der Miniaturenschmuck des Cod. 2765 der Nationalbibliothek, Wilhelm Durandi Erklärung der liturgischen Gegenstände und Gebräuche der Kirche enthaltend; die Handschrift wurde vor 1395 begonnen und nach 1403, wahrscheinlich vom Hofmaler Herzog Albrechts III., Hans Sachs, vollendet (Abb. 41). Zarte Pflanzenranken decken die Ränder, zahlreiche Figurchen, deren genremäßige Betätigung oder liturgisches Handeln in festerer oder loserer Beziehung zum Texte steht, find zwischen sie eingestreut; ornamentale Stilisierung einer ziemlich knappen Anzahl von Naturmotiven, frische und unbefangene Naturbeobachtung im einzelnen, beides den Forderungen einer vollendeten Technik und der Prunkliebe der Besteller unterworfen. Dieselbe sorgsame und delikate Ausführung eignet allen Erzeugnissen dieses niemals großartigen, aber stets anmutigen konservativen Stils, der sich bis tief ins 15. Jahrhundert erhält. Zahlreiche Handschriften dieses Stils sind besonders für Persönlichkeiten des österreichischen Fürstenhauses gearbeitet worden (z. B. die Gebetbücher Herzog Albrechts V. in Wien und Melk), aber auch andere Handschriften gehören hieher, etwa die Concordantia caritatis der fürstl. Liechtensteinschen Bibliothek in Wien, an deren fertigen, halbfertigen und unfertigen Miniaturen sich alle Stadien dieser mühsamen und sauberen Deckfarbentechnik studieren lassen. Um die Mitte des Jahrhunderts macht sich neben dieser altösterreichischen kalligraphisch feinen Buchverzierung ein Einfluß französisch - niederländischer Buchmalerei geltend; sehr häufig arbeiten dann Vertreter beider Richtungen nebeneinander (z. B. im Wiener Codex 1767 mit Stundengebeten für Kaiser Sigismund oder dessen Gemahlin Barbara von Cilli oder im Cod. 326, einer für Kaiser Friedrich III. geschriebenen Legenda aurea) und neben den hellfarbigen stilisierten Blüten an gestrichelten Federranken und den zarten feinen Miniaturbildern

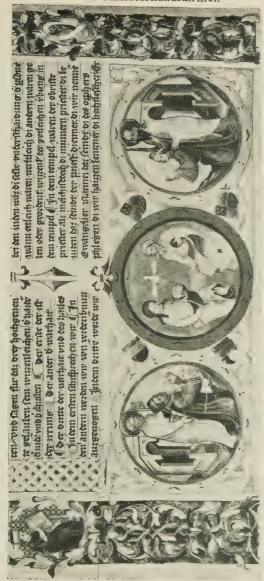


Abb. 41. Miniatur aus der Durandus-Handschrift der Wiener Nationalbibliothek (Cod. 2765), wahrfcheinlich vom Hofmaler Hans Sachs



Abb. 42. Miniatur aus dem Missale des Schreibers Georg Bibliothek Rossiana, jetzt in Rom

der älteren Art erscheinen naturalistische Streublumen, gut beobachtete Tiere und stärker bewegte Figurendarstellungen. Einzelne
Künstler treten halbwegs greifbar aus dem allgemeinen Schulgut
heraus; ein Martinus oppisex, der sich in einer Handschrift von
Guido Columnas Gedicht über den trojanischen Krieg (Cod. 2773)
nennt, auch am Cod. 1846, einem Gebetbuch für Erzherzog

Albrecht VI. und namentlich an Handschriften für Kaiser Friedrich III. beteiligt ist: ein Stefan Hevner, von dem u. a. ein Missale von 1477 in der Dominikanerbibliothek herrührt. das ein Nachläufer der Richtung genannt werden kann. In anderen Handschriften. dem 1469 von einem Schreiber Georg für König Matthias Corvinus geschriebenen Missale der Rossiana (Abb. 42) oder dem von der gleichen Hand illustrierten zweibän-



Abb. 43. Maria unter den Engelchören Klosternenburg, Stiftsmuseum

digen Gebetbuch im Kunsthistorischen Museum, ist um diese Zeit trots des Festhaltens am überkommenen Dekorationsschema der Zierleisten in den figürlichen Teilen der Anschluß an die kräftigere Realistik gewonnen, die sich in der Tafelmalerei indessen herausgebildet hatte. Zur Geschichte der altdeutschen Tafelmalerei in Wien besitzt das Stift Klosterneuburg auch abgesehen von jenen unschätzbaren Tafeln von der Rückseite des Verduner Altars sehr wertvolles Material: dort finden sich Reste eines Zyklus aus dem Leben Mariä, in dessen Tafeln das Durchdringen der konventionellen Formenwelt mit erdenschwererer Daseinsfülle und der Übergang von der Kolorierung mit lichten Farben zu einem bräunlichen Gesamtton sich gut beobachten lassen. Noch bemerkenswerter ist eine Bildfolge mit den Engelschören, die aus der Karmeliterkirche dieses Titels am Hof über das 1781 aufgehobene Chorherrenstift S. Dorothea nach Klosterneuburg gekommen ist (Abb. 43). Inhaltlich ist die Folge höchst merkwürdig; inmitten jedes der Chöre, in die die himmlische Hierarchie zerfällt, erscheint die heilige Jungfrau



Abb. 44. Kreuzigung Christi mit Ansicht von Wien im Hintergrunde. St. Florian, Stiftsmuseum

in einer der betreffenden Gruppe entsprechenden Gewandung, so unter den hier abgebildeten Potestates in Rüftung und Helm wie eine Jungfrau von Orleans. Stilistisch ist die Folge — zusammen mit acht nahe verwandten Bildern aus

dem Marienleben (aleichfalls in der Stiftsgalerie von Klosterneuburg) - das bedeutendste Denkmal der Wiener Malerei ihrer Zeit. Aber welcher Zeit? Die bisherige Forschung hat sich darüber seltsam zögernd gusgesprochen und die Entstehung diefer Bilder tief in die zweite Hälfte des 15., ja bis in den Beginn des 16. Jahrhunderts heraufrücken wollen. Beides ist ausgeschlossen: man kann unmöglich an eine Zeit denken, in der fich hier fo gut wie

anderwärts die Rezeption des niederländischen Einflusses vollzogen und damit das Verhältnis zwischen Figuren und Raum völlig verändert hatte. Aber auch die Figuren an sich gehören der früheren Generation an; sie haben die Wucht und Schwere, die den Gestalten der ersten Hälfte des Jahrhunderts — zum Unterschied von den dürftigeren seiner zweiten Hälfte — gerade aus ihrer Unverbundenheit zugeströmt war; die Gesichter haben die charaktervolle Häßlichkeit und den trüben Ernst jenes Titanenzeitalters der deutschen



Abb. 45. Flucht nach Ägypten mit Ansicht von Wien Schottenstiff, Galerie

Malerei. Multschers Altarwerk von 1437 im Berliner Museum bezeichnet diese Richtung vielleicht am schlagendsten; gewiß fehlt den Tafeln des Wieners das grandiose Pathos und die mächtige Dramatik dieses Meisterwerks, aber es ist doch der gleiche Stil, den hier ein mehr handwerklich gearteter Künstler zu einem Werk von geringerer Überzeugungskraft gemindert hat.

Eine Generation später sind zwei nicht ursprünglich zusammengehörige, aber stillistisch verwandte Zyklen im Wiener Schottenstist, ein Marienleben und eine Passion Christi entstanden, an denen wir den Zustand der Wiener Malerei um 1470/80 kennen lernen; ein paar verstreute Stücke, vor allem ein Tod Mariä im Neukloster



Abb. 46. Heimfuchung mit Blick in die Kärntnerstraße Schottenstift, Galerie

in Wiener-Neustadt, ein großes Altarwerk im Redemptoristenkloster bei Maria am Gestade und eine Kreuzigung mit einer Ansicht von Wien im Hintergrund in St. Florian (Abb. 44), ergänzen unsere Vorstellung. Der große Umschwung, der von den Niederlanden aus die ganze deutsche Malerei von Grund aus umgestaltet hat, ist nun auch hier zur Geltung gelangt; die Menschen und die Landschaft, die sie umsängt, wollen nun als ein einheitlicher Naturausschnitt gesehen werden. Keineswegs ist das Ziel erreicht; die gut beobachteten Einzelheiten schließen sich nicht zu einem überzeugenden Wirklichkeitsbilde zusammen; die handelnden Personen sind auf eine schmale Vorderbühne gestellt, hinter der sich in



Abb. 47. Leopoldslegende aus der Werkstatt des R. Frueauf Klosterneuburg, Stiftsmuseum

sprunghafter Verkleinerung ein mikroskopisch gesehener landschaftlicher Grund spannt und einzelne liebevoll behandelte Details fallen wie Stilleben aus der angestrebten Einheit heraus. Aber das Wesentliche ist dennoch, daß sie eben angestrebt ist; dem neuen Ziele werden andere Eigenschaften aufgeopfert. Die Wucht und Größe der Figuren weicht gemäßigteren Proportionen, die frühere Eindringlichkeit der Berichte ist durch ein deutliches, detailreiches Erzählen ersett; Sentimentalität und geistige Enge herrschen in den Gesichtern, eine gewisse Philistrosität ist mit dem Bestreben, mit der Wiedergabe der umgebenden Natur ernst zu machen, eingezogen. Dieser realistischen Tendenz danken wir Abbildungen des Wien von damals, die offenbar mit dem redlichen Bemühen getreuer Wiedergabe gemalt find; auf der Flucht nach Ägypten (Abb. 45) sehen wir die ganze Stadt von Süden mit der Minoritenkirche und der Burg ganz links, die Dominikanerkirche und St. Jakob auf der Hülben rechts und St. Stefan in der Mitte, auf dem Bilde der Heimfuchung aber wird uns Einblick gewährt in eine große Straße, die zwischen der Westfront von St. Stefan und der Peterskirche einmündet, also die Kärntnerstraße, die schon damals längst eine der Hauptverkehrsadern der Stadt war (Abb. 46). Die Häuser find ins Detail hinein so scharf charakterisiert, daß sie als überzeugend treue Abbilder wirken; diese auf Arkaden oder spitem Ablauf ruhenden Erker, diese Dachgiebel und Holzveranden, diese Putsbauten mit gemalter Ortsteinfassung und diese Fachwerkhäuser muß es in Wien um 1480 wirklich gegeben haben. Und dieses anheimelnde Stadtbild hilft über Schwächen der Malereien hinweg, die geistige Enge und die Dürftigkeit der Typen, die sie allerdings mit der Mehrzahl der Werke dieser Generation teilen. Eine großartige und selbständige Kunst ist es nicht, die wir hier in Wien finden; es ist eine Lokalschule, an deren Werden allerhand Einflüsse Anteil haben. Der Grundstock, auf dem die stille, anmutige trockene Gesamtstimmung der Bilder beruht, scheint die Erbschaft aus der höfisch zurückhaltenden und miniaturmäßig beschränkten Malerei zu sein, die früher hier geübt wurde; darein sind Einzelelemente der frankischen Kunst und Züge der vielfach verschwimmenden Salzburg-Passauer Malerei verarbeitet.

Die letzte Note schwillt gegen Ende des Jahrhunderts deutlich an; auch bei Bildern, die mit der Schottenfolge noch unmittelbar

zusammenhängen, wie der Kreuzigung in St. Florian oder zwei Tafeln mit Martyrien von Heiligen in der Wiener Gemäldegalerie und einer mit der Gründung von Klosterneuburg in der Sammlung Figdor sowie den Bildern des Babenberger Stammbaums in Klosterneuburg, die alle um 1490 anzusetzen sein mögen, macht sich ein neues Element bemerkbar; eine gewisse Unruhe durchzittert die bisherige zufriedene Selbstbeschränkung, obwohl Gestalten und Köpfe noch aus dem überkommenen Typenschatz bestritten werden: die Landschaft hängt noch immer liebevoll an wirklich geschauten Motiven der Umgebung, aber die Wiener oder Klosterneuburger Ansicht find größer gesehen und mehr, als es früher der Fall war, mit dem Hauptgegenstand der Darstellung zu einer Bildeinheit verschmolzen, ganz wie dies von dem schönen Stifterbild in Herzogenburg gilt, das der Passauer Schule um 1495 zugewiesen wird. Daß diese hiebei unter Wiens Einfluß stand, scheint mir weniger wahrscheinlich als das umgekehrte Verhältnis; wirkt doch Passau an der Jahrhundertwende durch seinen Rueland Frueauf eindringlich in die Alpenländer hinein. Auch in Wien hat diese Werkstatt gearbeitet; von dem jüngeren Träger des Namens dürfte die fignierte Tafelfolge mit der Passion Christi, der Geschichte des Täufers und der Legende von Klosterneuburg im Stiftsmuseum daselbst sein, in der ein unbekannter Mitarbeiter - ich glaube sicher nicht der jüngere Frueauf selbst - die letztgenannte Folge mit einer eigentümlichen Modernität zu erfüllen verstand (Abb. 47). Ein frischer Zug geht durch die maiengrüne Landschaft, die der Leopoldsberg mit der alten Burg der Babenberger überragt; die Figuren - Figurchen im Verhältnis zu früher - find lebendiger, bewegter geworden, wie Frühlingswehen saust es durch diese junge Kunst, die das mufflig gewordene Alte von sich abstreift, um als Donauschule dem neuen Lebensgefühl der maximilianeischen Renaissance kräftigen Ausdruck zu geben.



Abb. 48. Straubsches Epitaph von 1540 bei St. Stefan

III. DIE ZEIT DER RENAISSANCE

AS neue Lebensgefühl der maximilianeischen Epoche, der in der Architektur statt eines eigenen Ausdrucks nur ein letztes zuckendes Aufslackern der Spätgotik und ihre Zersetzung durch die eindringenden Formen der Renaissance zuteil geworden ist, spricht sich in den eigentlich bildenden Künsten durch eine Fülle der Erzeugnisse wie durch ihre gedrängtere Intensität aus; jede einzelne Erscheinung fußt auf früheren Stufen, aber der ganze Organismus der Kunst — und anderer kultureller Betätigungen — ist wie von rascherem und heftigerem Pulsschlag belebt. Diese wogende Lebensfülle, der Ulrich von Huttens "Es ist eine Freude zu leben" das glückliche Motto prägt, braust als ein Sturm und Drang durch die Kunst, in der zaghaftes Knospen, volle Blüte und reise Frucht hart aneinander stehen; die Werke sind mehr erfühlt als erdacht,

geschwellt von der strotzenden Masse lebendiger Geistigkeit, die Gestaltung fordert. An dieser Wärmewelle, die in Nürnberg und Augsburg ihre Hauptherde hat, nimmt auch unser Gebiet teil; ärmer an eigenen starken Begabungen als jene fruchtbaren Kunstsätten zieht es im neuerlich gefühlten Bewußtsein, die Kaiserstadt und Residenz zu sein, stolz und unbefangen Kräfte aus allen Richtungen an sich; mehr noch als sonst wirken hier nun die Einslüsse aller Gegenden zu einer neuen herben Harmonie zusammen. Diese hauptstädtische Mischung ist um so würziger, als diese Kunst zum allergrößten Teil namenlos ist und ihre widerspruchsvolle Buntheit aus dem Ineinanderwirken verschiedener Kräfte in die organische Lebendigkeit der Werke hineinverlegt wird.

Bei der Betrachtung der Skulptur wuchs uns die spätgotische Periode unwiderstehlich in die maximilianeische Epoche über; in der unerfättlichen Gestaltenfülle des Friedrichsgrabs, in der Energie der Brustbilder an der Kanzel von St. Stefan macht der neue Kunstgeist sich geltend. Er spricht auch aus einer großen Anzahl von Bildwerken, namentlich Grabsteinen des Doms und anderer Kirchen; mit einigen von ihnen, etwa jenem jüngsten Gericht neben der Kapistranskanzel, das sich an den ehrwürdigen Stil des romanischen Portalreliefs anlehnt, oder dem Straubschen Epitaph von 1540, dessen Hauptdarstellung, den Abschied Christi, sieben Medaillons mit den Leiden Mariae umfangen, ist restaurierender Eifer hart verfahren (Abb. 48). Pilaster oder Säulen, in denen entartete Spätgotik und unverstandene Renaissance sich verschiedentlich kreuzen, fassen das Bildfeld ein, über dem dickgebundene Fruchtkränze einen dunkeln Baldachin bilden; die Figuren in hohem Relief, das Licht und Schatten in kräftigen Massen ineinanderspielen läßt, voll innerer Leidenschaft, die in pathetischen Bewegungen und gebauschten Gewändern nachklingt; bildmäßige Landschaften oder krauses Wolkengewirre füllen den Grund und die Reste von Bemalung oder die Verwitterung der Oberfläche unterstützen bisweilen noch den malerischen Eindruck. Den Zusammenhang mit der stilleren Anmut der früheren Zeit bilden Werke wie der ehedem in St. Stefan gewesene Töpferaltar, dessen später verpönte Dreifaltigkeitsdarstellung ihn in das Helenenkirchlein bei Baden verbannen ließ; aus dem mit den Evangelistensymbolen, mit Puttenköpfchen und Wolkengeriemsel überfüllten Grund ist ein Rundmedaillon mit den drei gleich gestalteten göttlichen Personen ausgespart, die in ruhiger Würde thronen. Der stilistische Zufammenhang mit verschiedenen anderen Arbeiten in Niederösterreich - auch der Grabstein der Domherren Georg Hager († 1514) und Johann Georg Hueber († 1521) in St. Stefan gehört dazu - stellen den heimischen Charakter dieser Werkstatt sicher, in der das Alte stärker aus-, als das Neue anklingt. Andere Arbeiten gehören in die Sippschaft der Künstler des Friedrichsgrabes; z. B. der Grabstein des Doktor Johann Kaltenmarkter (im Frauenchor von St. Stefan), wo ein völliges Bild ins Relief umgesetzt ist. Hat man recht, die Signatur M T 1517 als Michael Tichtel aufzulösen, dann ließe sich für den Vollender des Kaisergrabes ein Stück künstlerische Entwicklung freilegen, denn zweifellos rührt das Epitaph des 1499 gestorbenen Andre Feder - trots seiner Säulenrahmung noch völlig gotisch empfunden - von der gleichen Hand her. Zu der Gruppe der mit dem vollen Akkord malerischen Hochreliefs wirkenden Arbeiten gehören zwei Altarfragmente in der Krypta von St. Peter, ein Steinaltar in Maria am Gestade, der Cuspiniansche Altar von 1515 in der Deutschordenskirche, die Grabmäler Hauer (1515), Rechwein von Honigstorff (1513) und Resch (1520) in St. Stefan; ihr bedeutendstes Werk ist das Epitaph des Johann Kedmann (in St. Stefan, beim Eingang zur Herzogskapelle). Das Genrehafte eines unmittelbar beobachteten Vorgangs und die Feierlichkeit einer liturgischen Handlung sind glücklich verschmolzen (Abb. 49); die Fülle von reichem Beiwerk an der Altarwand hinter der Mensa und beim kirchlichen Gerät und Gewand erhöhen - zusammen mit der andächtigen Stifterfigur und seinem Löwenhundchen - die wohlige Wärme dieses köstlichen Werks. Einen herberen Charakter hat das rote Marmorgrabmal des Johann Cuspinian (Abb. 50), der wohl erst 1529 starb, aber doch als eines ihrer geistigen Häupter der maximilianeischen Periode angehört. Drei Nischen umfangen den Gelehrten und seine beiden Gemahlinnen, drei kräftige Porträtreliefs, denen die genrehafte Detailtreue des Kostüms die feierliche Würde nicht schmälert; unter der klassisch einfachen Inschrifttafel gewähren drei Stütsfäulen einen Durchblick auf eine gemauerte Rückwand, vor der die zahlreiche Nachkommenschaft des Humanisten, vier Söhne, vier Töchter, versammelt sind, alle mit den runden naiven Gesichtern und schlichten Haaren, den hilflosen Händen und kleinfaltigen Gewändern, die von den Donauschulbildern geläufig sind. Nicht nur diese heimatlichen Typen lassen an einen hiesigen Meister denken; auch die Verwandtschaft mit anderen offenbar hier entstandenen Werken — etwa dem Reliesporträt des Humanisten

Georg Tannstetter (Collimitius) in Melk-bestätigt diese Vermutung. Ob man diesen Meister, dem vielleicht auch das bedeutende Grabmal des Wiener Bischofs Slatkonia in St. Stefan zuzuschreiben wäre. mit dem einzigen halbwegs greifbaren Wiener Bildhauer dieser Zeit, mit Konrad Offrer identifizieren darf, dessen beglaubigte Werke das Stift Göttweig besitzt, scheint mir fraglich; trot einzelner Übereinstimmungen in der Anordnung und dem Beiwerk ist Ostrer anders: wuchtiger, statuarischer, mehr von der Renaissance durchdrungen, während diese in den Grabmälern Cuspinians und Slatkonias in einem gotischen Nachgeschmack eine für die Epoche Maxi-



Abb. 49. Epitaph des Johann Keckmann in St. Stefan

milians charakteristische Würze besitzt. In den Prandtnerschen Reliefs an der Schatzkammer von St. Stefan lebt ein Rest dieser Gotik — durch die Stichvorlagen der Passionsszenen erklärlich — noch 1580 nach.

In der Malerei scheint die maximilianeische Zeit auf den ersten Blick durchaus von den führenden Schulen der süddeutschen Reichsstädte beherrscht; man weiß ja, welchen maßgebenden Anteil die Augsburger und Nürnberger Meister an den mannigsachen künstlerischen Aufgaben des Kaisers hatten, Wiener Künstler schien es für ihn nicht zu geben. Das Übergewicht Frankens und Schwabens wird durch das häufige Vorkommen von Werken dieser Schulen in unserm Gebiete bezeugt; Dürer selbst, der so unlöslich mit Kaiser Maxens Bild verbunden ist und den maximilianeischen Humanisten - Celtes, Chelidonius, Stabius - graphisch vielfach diente, hat in seiner Malerei wenig Beziehungen zu Wien, das erst durch die Rudolfinische Sammlung eine der Hauptstätten seiner Kunst geworden ist. Ein großer Flügelaltar im erzbischöflichen Schlosse Ober-St. Veit, den Hans Schäuffelein nach Dürers Entwürfen ausgeführt hat, ist vor dem 19. Jahrhundert hier nicht nachweisbar; und der für den Bischof Slatkonia gemalte Tod Maria (jetzt in Straßburg), den die ältere Literatur als Arbeit Dürers führte, ist längst als Werk des zeitweilig in Wien ansässigen Bernhard Strigel erkannt; beim Celtisschrein der Universität greift ein unbekannter Miniaturist auf die einst für Celtes verfertigten Schnitte des Meisters zurück. Von Augsburgern ist Jörg Breu zu nennen, der ein Altarwerk für die Kartause Aggsbach gemalt hat (jetzt im Stift Herzogenburg) und Leonhard Beck, der vermutliche Maler der Grabtafel des Bischofs Ludwig Ebner von Chiemsee, die aus dem Wiener Dorotheenstift nach Klosterneuburg gekommen ist; ein von demselben Bischof gestifteter Valentins-Altar in der Herzogenkapelle stammt schon von 1507 und ist auch altertümlicheren Charakters, ein Maler, der irgendwie von Zeitblom herkommt, vielleicht ein in Schwaben geschulter Österreicher oder ein hier eingewanderter Schwabe - wie z. B. ein Hans von Tübingen wiederholt in Wien genannt wird - mag ihn gemalt haben.

Aber neben dieser bedeutenden Einfuhr, der in der Skulptur die sehr stark verstümmelte Hutstockersche Kreuztragung von 1523 entspricht, deren Meister, Konrad von Vlauen, weitab von Österreich herangewachsen sein muß, ist doch auch die eigene malerische Produktion des Landes nicht ganz geringfügig; zwar kann man bei dem Donaustil, der hier erblüht, nicht in dem Sinne von einer bodenständigen Kunst sprechen, als ob alle seine Wurzeln nur hier in die Tiese drängen. Es haben im Gegenteil sowohl Bayern als Tirol einen noch nicht ganz absteckbaren, aber zweisellos sehr beträchtlichen Anteil an seinem Werden gehabt; aber hier in Wien, wo eine völlige Einordnung der Figuren in die leidenschaft-



Abb. 50. Grabmal des Cuspinian in St. Stefan

lich geliebte und treu erfaßte Landschaft und eine starke Durchtränkung der Bildstoffe mit intensiver Empfindung den Boden vorbereitet hatten, wo überdies von fernher Stammendes leicht und zwanglos zu einem natürlich Neuen zusammenzustimmen pflegte,

scheinen die Bedingungen besonders günstige gewesen zu sein. Nirgends tritt uns dieser füdostdeutsche Renaissancestil in seinen malerischen Vorzügen und Schwächen, in seinem starken Empfindungsgehalt und seinem Mangel an monumentaler Gestaltungskraft früher fertig entgegen als in den Bildern und Holzschnitten, die Lucas Cranach etwa 1502-5 in Wien geschaffen hat (Abb. 51). Der Franke hat dieser Landschaft, die bisher nur stammelte und Fremdes nachsprach, die Zunge gelöst und sie ihr Lied gelehrt wie drei Jahrhunderte später der Schlesser Josef von Eichendorff; leidenschaftlich und gefühlsgetränkt, individuell und volksmäßig ist diese Kunst, in der Zartestes und Derbes sich einen. Wie eng sie mit dem Boden, aus dem sie kam, dem Donautal von Regensburg bis Wien verwachsen ist, zeigt Cranach selbst, dem herausgerissen und in die Fremde versett die Ausdrucksfülle seiner Jugendzeit erstarrt, zeigt umgekehrt das unausrottbare Fortwuchern des Stils in seiner Heimat, den auch die darüber getürmten Schichten der höfischen Renaissancekunst nicht ersticken, der vielmehr als volkstümliche Kunst in Malerei und Graphik bis in die Anfänge des Barock lebendig bleibt. Ein gutes Beispiel dieses wilden Schößlings am Stamm der altdeutschen Malerei sind die Miniaturen des Monogrammisten M. Z. zu Grünbecks Historia Imper. Friderici IV. im Wiener Staatsarchiv: diese flüchtig kolorierten Federzeichnungen, deren zitternder Kontur zu den erregten Szenen, die sie vielfach illustrieren, so aut passen, sind ein Nachklang der rauhen Zeiten voll Sturm und Ungestüm, die in der ritterlichen und friedlosen Gestalt Kaiser Maximilians ihre Verklärung erfuhr. Die Wiener Graphik dieser Zeit, für die die Drucke Winterburgers und Singrieners interessantes, noch völlig ungehobenes Material enthalten, zeigt den gleichen Geist; die Holzschnitte in des Hieronymus Berlin Relation von der Tirckischen Belagerung der Stadt Wien rühren scheinbar von jenem Zeichner M. Z. her.

Mit Maximilians Tode beginnt für Wien ein neuer Abschnitt seiner Geschichte. Bei aller literarischer Regsamkeit, die von seinem Hof — oder besser von seiner persönlichen Umgebung — aus die Hauptstadt beeinslußt, bei aller Anseuerung der bildenden Kunst, die auch in Wien gezündet hatte, war dieses doch seit Jahrzehnten in seiner Entwicklung stehen geblieben. Seit dem Regierungsantritt Kaiser Friedrichs hatte es eigentlich ausgehört, die Residenz seiner

Fürsten zu sein; sie waren ihm entfremdet, seit sie den Trots der Bürgerschaft erfahren, und diese hatte sich an eine Selbständigkeit gewöhnt, die mit dem Charakter des Fürstensites nur unter Kaifer Maximilian vereinbar blieb, dessen reich zusammengesetztes Wesen auch diesen Widerspruch ertrug. Wien scheint ihm als Stadt völlig gleichgültig gewesen zu sein; ganz felten nur begegnet ein Zeichen von Fürsorge in den Gedenkbüchern des Kaifers. 1508 plante der Kaiser die Aufhebung des Friedhofs bei St. Michael, eine Stadterweiterungsmaßregel, die erst unter Kaifer Ferdinand verwirklicht wurde: 1509 bekümmerte er sich um die Bemalung des "Hasenhauses" in der Kärntnerstraße, aber nicht aus künstlerischem Interesse, fondern aus politischen Gründen. Denn er läßt aus Antwerpen an den Vize-



Abb. 51. Hl. Valentin von Lucas Cranach Akademie der bildenden Künfte

dom schreiben, er solle "das haws artig malen lassen, nämlich Jäger, pawrn, hasen, hunt und ander tier, so Friedrich Jäger" — der Inhaber des Hauses — "zu verwaren hat; auch ein panket von hasen und hund, die miteinander tanzen, singen und ander spill treiben und daß sie die fuchs und luchs tödten, zuschrotten, praten und in ander weg kochen und verpanketieren und ein pheiser dabei, der inen zu tanz spill, damit des Waldners Name — des früheren, im Verdacht des Hochverrats gestorbenen Besitzers des Hauses — durch solch seltzam gemäll vergessen und furan das hasplhaws genannt

werde." Die Absicht wurde auch erreicht, das Haus hieß fortan das Hasen- oder Haspelhaus, und als es 1525 abgebrannt war, wurden bei der Erneuerung die früheren Motive wieder benutzt, und so stand dieser originelle Bau bis zum barocken Umbau von 1748. Seine Malereien hält eine kolorierte Zeichnung von S. Kleiner im Wiener Stadtmuseum fest, aus der sich erkennen läßt, daß auch dieses maximilianeische Projekt in der unter Kaiser Ferdinand erhaltenen Form weiterlebte; der Stil der Malereien deutet, soweit die barocke Kopie nicht trügt, auf die Mitte des 16. Jahrhunderts hin (Abb. 52).

In der Entwicklung einer Stadt ist aber Stillstand Verfall. Als der junge Erzherzog Ferdinand im Frühsommer 1521 ins Land kam, war Wien nicht nur eine noch völlig mittelalterliche Stadt, sondern die Zeichen der Vernachlässigung lagen überall zutage und bis in die nächste Nähe der Burg gab es Ödstätten, wie die als Rumpelkammer dienende St. Paulskirche, und die Dominikanerkirche wird in einem Bericht Kölderers von 1528 als zerbrochen bezeichnet. Der neue Fürst, der völlig spanisch und mit den Ansprüchen des Prinzen einer zentralistischen Monarchie erzogen war, erhob ganz andere Forderungen an seine Hauptstadt; er mied sie, solange in ihr offen und verhehlt Widerstand gärte, und erst, nachdem ein in Wiener Neustadt, dem Trutzwien seiner Väter, abgehaltenes blutiges Gericht, Ordnung geschafft hatte, hielt er am 21. August 1522 seinen Einzug in Wien, das ihm eine neue Blüte danken sollte.

Mit Recht hat man diese Besitzergreifung mit den stürmischen Vorgängen verglichen, durch die mehr als zwei Jahrhunderte vorher der erste Habsburger Herr der Stadt geworden war; wie damals die schwäbischen Ritter König Albrechts die heimische Bevölkerung erbitterten, so war ihr jetzt der spanische Hof ein Dorn im Auge. Spanische Edelleute hatten die führenden Stellungen im Hof-, Kriegs- und Staatsdienste inne; eine starke italienische Einwanderung schob sich bald darunter, beide bilden den Grundstock einer sich nun entwickelnden Beamtenhierarchie, deren die mächtiger und straffer gewordene fürstliche Gewalt bedurste. Um so mehr, als der heimische ständische Adel, zum großen Teil der Religionsreform eisrig anhängend, mehr und mehr in eine oppositionelle Stellung zu der Dynastie trat, die — etwa mit Ausnahme des

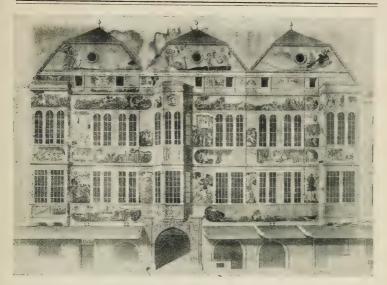


Abb. 52. Wandmalerei des Hafenhaufes Kolorierte Zeichnung von S. Kleiner im Mufeum der Stadt Wien

versöhnlicheren Maximilian II. — die Sache der Gegenreformation unbedingt zu der ihren machte. Fürst und Volk standen einander in diesem Übergangsjahrhundert fremder gegenüber als früher und auch als später, da der konsequenten Energie der Habsburger die völlige Wiedereroberung des Landes für den Katholizismus gelungen war; bis dahin hat auch alle kulturelle Betätigung der belebenden Einheit ermangelt. Nicht einmal der Druck von außendie seit dem Zusammenbruch Ungarns im Jahre 1526 in unmittelbare Nähe gerückte Türkengesahr, vermochte die innere Zerrüttung aufzuheben.

Die Entwicklung Wiens in dem Jahrhundert zwischen den Thronbesteigungen Ferdinands I. und des II. ist, im Zeichen dieser wirren Verhältnisse stehend, rüstig fortschreitend, aber sprunghast und ungleichmäßig. Sie setzte bald nach dem Regierungsantritt Ferdinands I. ein, der große Brand von 1525 und die Belagerung von 1529 lösten die lang gestockte Tätigkeit auf diesem Gebiete aus. Als Siegmund von Herberstein nach dem Abzug der Türken nach Wien zurück-

kehrte, konnte er die Stadt kaum wiedererkennen; die Vorstädte, die nach der Schilderung Bonfinis mit der Stadt selbst wetteiferten, waren geschleift und ausgebrannt, der Gürtel lachender Ortschaften, der die Stadt wie ein blühender Garten umfing, war von Grund aus zerstört; auf dem Rundbild, in dem Nikolaus Meldemann die erste Belagerung Wiens dargestellt hat, bildet ringsum ein Kronz von brennenden Dörfern die Einfassung. Bei der notwendig gewordenen Herstellung der Stadt mußte die Instandsetzung der Befestigungen, deren Unzulänglichkeit sich eben erwiesen hatte, die Hauptforge sein; drohte doch schon 1532 eine neuerliche türkische Invasion. Man beschloß die alte Umwallung durch das moderne italienische Bastionensystem zu ersetzen, hatte aber nicht den Mut, die Stadtgrenzen über den bereits im 13. Jahrhundert erreichten Umfang hinauszuschieben; daß man aus Sorge, die vergrößerte Stadt gegebenenfalls nicht verteidigen zu können, den Entschluß nicht aufbrachte, eine großzügige und entwicklungsfähige Stadterweiterung durchzuführen, hat verhängnisvoll auf Wiens künftigem Wachstum gelastet. Die Bevölkerungszahl wuchs, denn alle, die sich draußen nicht mehr sicher fühlten, drängten in den befestigten Stadtkern, wo nur wenig unbebaute Fläche zur Verfügung stand; damals wurde zur Zusammenschnürung und Überfüllung der Altstadt der Grund gelegt, denn das damals geschaffene Fortifikationssystem blieb bestehen, so lange Wien Festung war.

Tastend und zaghast ging man an den Bau; zuerst scheint Hans Tscherte ihn in unzulänglicher Weise geführt zu haben, dann berief der Kaiser italienische Meister des Festungbaus, zumeist wandernde Comasken, von denen sich mancher in Österreich und Wien niederließ und eine Dynastie im Baugewerbe begründete. Jacopo de Spacio, Francesco Pozzo, Pietro Ferrabosco, Domenico de Laglio sind die welschen Hauptmeister dieser kurzen Renaissanceblüte Wiens; neben ihnen stehen — gewöhnlich schon in den zeitgenössischen Akten als deutsche von den wällischen Baumeistern gesondert — Johann Tscherte, Benedikt Kölbl, August Hirsvogel und Bonifaz Wolmuet. Diese Periode intensiven Bauens reicht bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts; ihr Ausgang ist in Wort und Bild durch des Wolfgang Lazius ausführliche Stadtgeschichte (Vienna Austriae, Basel 1546) und des Schottenschulmeisters Wolfgang Schmeltzl gereimten Lobspruch der Stadt Wien (1548), durch

Hirsvogels und Wolmuets Plan von 1547 und des ersteren zwei große Ansichten der Stadt bezeichnet (Abb. 53). In ihnen spiegelt sich das erneute Wien Kaiser Ferdinands I. wider.

Der Baueifer dieses Abschnitts hängt mit den politischen Kämpfen der Zeit zusammen; wie die Wiederaufnahme des Burgbaus durch den Kaiser dem erhöhten Selbstbewußtsein des Fürstentums entspringt, so äußert sich das Standesbewußtfein des Adels, dessen ländliche Schlösser in dieser Zeit im ganzen Lande völlig erneut wurden, in dem Umbau ihres repräsentativen Landhauses in Wien, das des Bürgertums in der Ausschmückung der Rathauskapelle und im regen Wohnhausbau. Viele dieser Unternehmungen erstrecken sich auch noch über die Zeit Kaiser Maximilians II., der durch seine Lustschlösser in der Umgebung Wiens den Bann, der seit 1529 auf ihr lag, leise zu brechen begann. Nach seinem Tode tritt abermals ein Stillstand und Verfall ein: Rudolf II. hat seine Residenzstadt Prag zu einer Kunststätte ersten Ranges gemacht und Wien darüber vernachlässigt. Erst nach den Wirren des Bruderzwistes ist es unter Kaiser Ferdinand II. wieder Residenz geworden, womit eine neue Bauperiode anhebt, die sich aber von der Renaissance des vorangegangenen Jahrhunderts sehr wesentlich unterscheidet. Diese steht zum größten Teil im Zeichen der italienischen Kunst; in den Norden versette Italiener, in Italien geschulte Deutsche sind ihre Träger, ihre Formenwelt eine Spiegelung südlicher Vorbilder



Abb. 53. Aug. Hirsyogels Stadtanficht von 1547



Abb. 54. Schweizertor in der Hofburg

und Anregungen, wobei das nie völlig unterdrückte heimische Element — wie dies ja dem Gang der nordischen Renaissance überhaupt entspricht—mehr und mehr an Kraft, Selbständigkeit und Bedeutung zunimmt.

Kailer Ferdinands Bautätigkeit an der Burg beginnt 1533 und erstreckt sich über seine ganze Regierungszeit; viel des von ihm Geschaffenen ist wieder verschwunden, wie etwa die Gartenanlage, an die die schöne Gedenktasel von 1536 beim Burggraben noch erinnert oder das 1545 gebaute Hosspital,

das erst der Regulierung des Minoritenplates an der Wende des 19. Jahrhunderts zum Opfer gefallen ist. Das wichtigste erhaltene Denkmal dieser Bauzeit ist das Schweizertor von 1552 (Abb. 54), dessen ernste Rustikasormen wohl unmittelbar auf oberitalienische Baukunst zurückgehen; den Architekten kennen wir nicht, daß es Pietro Ferrabosco sei, ist bloße Vermutung, nur als Maler der Groteskendekoration unter dem Torbogen ist er einigermaßen sichergestellt. Die baulichen Veränderungen unter Kaiser Max II. betrafen die Stallburg, die 1565 auf dem Grund jener öden, indessen zu allerhand Diensten verwendeten Paulskirche gebaut wurde und den Umbau des alten Cillierhofs für Erzherzog Ernst; an diesem Teile, der nachmals nach der Witwe Kaiser Joses I.

den Namen Amalienhof erhielt, hat noch
Rudolf II. weitergebaut. Es ist ein nüchterner Rustikabau,
dessen kleinliche Formen den Renaissanceeinschlag recht in den
nordischen Alltag eingegangen zeigen.

Auch von den Bauten der Bürger und des Adels sind nur einzelne Zierstücke auf uns gekommen; diesen Werken, die in die Meisterschaft des Details ihren Stolz setzen, fehlte zumeist der Schutz kirchlicher Weihe und der gewaltigen Monumentalität, die sich selbst Schutz genug ist. Namentlich am An-



Abb. 55. Portal der Salvatorkapelle

fang der Bekanntschaft mit dem neuen Stil hat man in der Fülle und Durchbildung der Einzelheiten geschwelgt und für diese strotzende Zierkunst, die natürliche Fortsetzung der maximilianeischen Kunst, die Vorbilder und Anregungen mehr in der dem Norden innerlich verwandteren Dekorationsweise Oberitaliens als in den reineren Formen von Florenz oder Rom gesunden. Das beste Beispiel für dieses ungestüme Schwelgen im neuen Reichtum ist das schöne Portal der Salvatorkapelle (Abb. 55), das der üppigen lombardischen Renaissance am nächsten steht; auch die Halbsiguren des Heilands und seiner Mutter in der Lünette des Türseldsscheiden sich in ihrem voller Skulptur sich nähernden hohen Relief von der gleichzeitigen Wiener Art. Die später erworbene größere Ruhe und die stärkere Unabhängigkeit von italienischen Anre-



Abb. 56. Renaissancehof in der Bäckerstraße 7

gungen — beides zusammen die innerliche Besitzergreifung und organische Einverleibung der Renaissance — sprechen aus den Überbleibseln des Landhausbaus, den die niederösterreichischen Stände 1562—68 (an Stelle eines älteren von Hans Traubinger 1513—18 errichteten Gebäudes, das Cuspinian das schönste in Wien genannt hatte) durch Hans Saphoy aufführen ließen; in den reichen Decken und Portalen dieser Bauzeit ist die Renaissance so deutsch und heimatberechtigt geworden wie in dem prächtigen schmiedeeisernen Brunnen von 1582, der bis zum Umbau des Landhauses 1845 hier im Hose stand und dann im Schloß Grafenegg Unterkunst gefunden



Abb. 57. Neugebäude. Stich von Delfenbach nach J. E. Fischer v. Erlach

hat. Eine ähnliche Aufnahme und Umbildung fremder Formen zu Eigenbesitz zeigen auch die Bürgerhäuser jener Zeit; vieles kennen wir aus älteren Stadtansichten, einzelnes hat sich in den Altstadtstraßen (Bäckerstraße, Sonnenfelsgasse, Fleischmarkt) bis in unsere Zeit — oder doch bis an ihre Schwelle — erhalten (Abb. 56); Höfe und Portale, Erker und Schwibbogen sind wie die zahlreichen gleichzeitigen Schlösser ringsum im Lande Denkmäler eines kräftigen Selbstbewußtseins und einer lebensfähigen Kunstströmung, denen beiden die Folgezeit die ruhige Fortentwicklung versagte.

In scharfem Gegensatz zu diesen Zeugnissen nordischer Renaissance steht das Neugebäude (Abb.57), das einst weit draußen in der wildreichen Ebene gegen Ungarn gelegen war, nun aber von der wachsenden Stadt erreicht ist; Kaiser Maximilian II., ein Jagd- und Gartenfreund, der auch 1569 im Westen Wiens die "Gattermühle" erwarb und sie zu dem Lustschloß umbaute, das nachmals dem glänzenden Neubau von Schönbrunn gewichen ist, wollte mit dieser großartigen Anlage etwas den stolzesten Villenbauten der Zeit Ebenbürtiges schaffen und hat sich zu diesem Zweck nicht nur

durch seine Gesandten um italienische Architekten bemüht, sondern sich auch auf alle Weise Ansichten der berühmtesten Gärten und Schlösser Italiens und Spaniens zu verschaffen getrachtet - so schickt ihm z. B. Hippolito d'Este 1571 den Plan seiner Villa in Tivoli. Verschiedene Künstler werden seit 1569 als Mitarbeiter an dieser Lieblingsschöpfung des Kaisers genannt, auf wen aber die Gesamtanlage zurückgeht, bleibt unbekannt; Pietro Ferrabosco, der neben einem Baumeister Hans Bürger am ehesten in Betracht zu kommen scheint, war vielleicht doch nur das ausführende Organ einer fremden Idee. Jedenfalls wirkte das Schloß stets als ein Fremdkörper innerhalb unserer Architektur; eine gewaltig ausgedehnte, völlig symmetrisch gestaltete Anlage mit ineinander geschachtelten Gärten und stufenförmig abfallenden Terrassen, mit Türmen an den Ecken der langgestreckten Trakte, die sich in Bogengängen gartenwärts öffnen. Reicher Schmuck von Skulpturen und Malereien füllte diesen bedeutenden Rahmen; die Bildhauer Antonio Postica, Josef de Vico, Mathes Manmacher, Giovanni da Monte und vor allem Alexander Colin haben Brunnen und andere Bildwerke geliefert, die Hofmaler Bartholomäus Spranger und Giulio Licinio Pordenone Fresken ausgeführt. Von all diesen Dingen ist so gut wie nichts erhalten; denn nur eine sehr kurze Blüte war diesem Bau Kaiser Maximilians II. beschieden, nach dessen Tod Vernachlässigung und Verfall fast unmittelbar einsetzen. Als kaiserlicher Tiergarten und später als Magazin, zuletzt als militärisches Depot verwendet lag es als ungeheure Ruine am Rande der Stadt; als gälte es die traurige Kahlheit seiner Geschichte zu verbergen, hat die Lokalsage ein wirres Geschlinge anekdotischer Beziehungen zu Sultan Soliman und seinen Türken darüber wuchern laffen.

Mit dem Schmuck des Neugebäudes ist uns das Namhafteste verloren gegangen, was Malerei und Bildnerei der Renaissance in Wien geschaffen haben; auch sonst sind uns nur zufällige Reste dieser Epoche erhalten geblieben. In der Bildnerei außer jenen schon erwähnten Werken, in denen sich nachhängende Gotik und eindringende Renaissance zu einem eigenartig reizvollen Mischstil verbinden — z. B. der kleine Steinaltar von Maria Gestade oder die beiden Altarfragmente in der Grust von St. Peter, denen als reizvolles und frühes Ausnahmsstück noch der Celtesgrab-



Abb. 58. Grabmonument des Grafen Niklas Salm. Votivkirche

stein von 1508 angeschlossen sei - hauptsächlich Grabsteine in jenem etwas glatten kunstgewerblichen Stil, den das 16. Jahrhundert für diese Erzeugnisse ausgebildet hat. Am bemerkenswertesten möchte der Grabstein des Freiherrn Jodst Truchses von Wethausen in der Deutschordenskirche sein, mit einem zweiten Epitaph desselben Herrn in der Eglofsteinkapelle in S. Jakob in Nürnberg nahezu völlig übereinstimmend und in jüngster Zeit mit diesem dem Eichstätter Bildhauer Lov Hering - wohl kaum mit Recht - zugeschrieben. Die genaue Übereinstimmung der beiden Steine erklärt sich aus der Abhängigkeit beider von der gleichen Vorzeichnung, die auch für die Fremdartigkeit dieses Werks innerhalb der Wiener Kunst verantwortlich ist; die technische Behandlung ist die detailreiche und minutiöse, die die weiche Körnigkeit des Kehlheimersteins forderte. Gleichzeitig ist dem Loy Hering auch das große Grabmonument des Grafen Niklas Salm zugeschrieben worden (Abb. 58), das Kaiser Ferdinand I. dem Verteidiger von Wien in der Dorotheenkirche errichtet hatte und das, nach Demolierung dieser Kirche nach Raits in Mähren gebracht, jett in der Wiener Votivkirche eine würdige Stätte gefunden hat; diese Zuweisung scheint mir nicht begründeter als die erste, denn die Reliefs dieses freistehenden Hochgrabs - auf dem Deckel Graf Salm vor dem Kruzifix kniend, an den Seiten Szenen aus seinem tatenreichen Leben - zeigen einen ziemlich andern und weit fortgeschritteneren Stil. Sie setzen eine zeichnerische Vorlage - und zwar eine Vorlage von unbedingt bildhaftem Charakter - nicht um, sondern geben sie unmittelbar wieder; eine Arbeitsweise, die in der späteren Zeit des Jahrhunderts - das Salmgrab mag kurz vor 1546 entstanden sein die Bildhauerei fast durchaus beherrscht. Lediglich die Geschicklichkeit in der Bewältigung des Materials bestimmt nun den Wert der Künstler, deren Durchschnitt so völlig auf die Stufe des Kunsthandwerks gestellt erscheint; nur daß die ausschließliche Schätzung technischer Sorgfalt, die die Kunst arm macht, dem Handwerk eine gute und gesunde Grundlage schafft; Eisenarbeiten und Goldschmiedewerke geben den Wiener Meistern einen achtenswerten Rang. Die hohe Kunst aber löst sich immer mehr vom heimischen Boden und wird das Privileg einiger weniger internationaler Virtuosen, deren Tätigkeit fast ausschließlich im Dienste prunkliebender und kunstsinniger Fürsten steht. An dieser Phase der nordischen Renaissance hat Wien nur unter Maximilian II. Anteil, die verlorene Ausschmückung des Neugebäudes haben Künstler dieser Art beforgt; des Kaisers Nachfolger, Rudolf II., hat dann Prag zu seiner Residenz gemacht und dort Kunstschätze aufgehäuft, deren Reste - nach der gründlichen Plünderung Prags durch die Schweden im Jahr 1648 und mannigfacher Verschleppung und Zerstreuung anderer Art - noch Bewunderung erregen; sie sind z. T. im Lauf der Jahrhunderte nach Wien gelangt und bilden mit den Sammlungen, die Kaiser Rudolfs Vetter Erzherzog Ferdinand von Tirol auf Schloß Ambras vereinigt hatte, den Grundstock der reichen kunstgewerblichen Sammlungen des Hofmuseums; gerade diese hösische Renaissance ist unvergleichlich in ihnen vertreten, und so ersetzen die aus Böhmen und Tirol nach Wien zusammengeströmten Reichtümer der Reichshauptstadt, was ihr die Ungunst der Zeit zum Teil versagt, zum Teil die Fahrlässigkeit späterer Geschlechter geraubt hat. Für das Stadtbild selbst kommen sie allerdings nicht in Betracht; für dieses könnten allenfalls die zwei prächtigen Bronzegruppen zählen, die in der Durchfahrtshalle des Schlosses Schönbrunn stehen. Die Kämpfe des Herkules mit dem Löwen und dem Drachen, voll Kühnheit der Bewegung und Krast der Körper, wie nur ein wirklicher Meister schaffen kann; seinen Namen wird vielleicht ein glücklicher Archivfund einst zutage fördern.

Kirchliche Aufgaben fehlen in diesem Zeitraum fast völlig; infolge der Zerrüttung der kirchlichen Verhältnisse und der in der unmittelbar vorangegangenen Periode auf diesem Gebiet entfalteten besonderen Rührigkeit hat die Renaissance hier keine nennenswerten Leistungen hervorgebracht. Die Restaurierung der Peterskirche durch Kaiser Ferdinand im Jahre 1555 macht weniger den Eindruck künstlerischer als historischer Pietät; denn ausdrücklich wird hervorgehoben, daß sie von Wolfgang Lazius angeregt worden ist, der durch die Entdeckung - oder Erfindung - ihrer Gründung durch Karl den Großen die Kirche mit einem Nimbus von Ehrwürdigkeit umgeben hatte. Der Abschluß des Adlerturms von St. Stefan durch Hans Saphoy im Jahre 1579 ist der resignierte Verzicht auf eine immer noch festgehaltene Hoffnung; mit dieser für alle Zukunft bleibenden provisorischen Bekrönung drückt die Zeit ihr Unvermögen aus, das Vermächtnis der Vergangenheit zu vollenden. Nichts charakterisiert vielleicht die Denkart des nächsten Jahrhunderts besser, als daß Bischof Anton Wolfrath um 1640 den Plan eines Ausbaus des Turmes ernstlich erwog.

Eine einzige Neuschöpfung ist das von Königin Elisabeth, der Witwe Karls IX. von Frankreich, 1582 gestiftete Clarissinnenkloster, das bis zu seiner Auflösung 1782 den Namen des Königinnenklosters führte; es stand gegenüber der Burg — wo jetzt das Palais Pallavicini sich erhebt —, nach den alten Abbildungen ein schlichtes Klösterlein mit einer im Grunde gotischen Kirche und Renaissancefenstern und -toren an den kahlen Nebenbauten. Wie es kunstgeschichtlich in Wien isoliert ist, so nimmt es auch seinem Wesen nach eine Sonderstellung ein; es ist die persönliche Gründung einer edlen Frau, die nach schweren Prüfungen in ihre Heimat zurückgekehrt war und sich hier für ihren Lebensabend eine Zusluchtsstätte geschaffen hat. Diese Stiftung der Tochter Maximilians II. ist ohne Zusammenhang mit den zahlreichen Klostergründungen

und Kirchenbauten im nächsten Jahrhundert; denn diese sollen der systematischen Rekatholisierung dienen, die die Kaiser nun mit unerschütterlichem Eifer und eiserner Strenge in ihren Erblanden vollziehen. Der steirische Zweig des Hauses Habsburg, der mit Ferdinand II. die Kaiserkorne erlangt, dehnt das in den Alpenländern begonnene Werk der Gegenreformation auf die Gesamtmonarchie aus und ruht nicht, ehe ganz Österreich wieder katholisch geworden ist. Schwere Opfer an bester Volkskraft hat dieses als gottgewollte Aufgabe angesehene Werk gefordert; ein guter Teil des ständischen Adels, der nicht nur die Hauptstütze der Reformation in Österreich, sondern auch ein Hauptträger der Bildung war, ein guter Teil der gewerbfleißigen Bürgerschaft hat damals die Heimat verlassen und in protestantischen Ländern Zuflucht gefunden; die enge und unmittelbare Verbindung mit ganz Deutschland und seiner Kultur ist damals wenn auch gewiß nicht zerschnitten, doch wesentlich gelockert worden. Zusammen mit den Drangsalen des dreißigjährigen Krieges, - als deren unmittelbares Denkmal die kleine Brigittakapelle von 1651 fortbesteht mit den sozialen und wirtschaftlichen Krisen des 16. Jahrhunderts bedeutet jene gewaltsame Wiederherstellung der Glaubenseinheit eine schwere kulturelle Erschütterung, aus der ein neues und deutlicher charakterisiertes Österreich hervorgegangen ist. Dem straffer zentralistisch werdenden Staate entsprach nun eine in all ihren Grundlagen einheitliche Kultur, die ihre Besonderheit auch in schärferer Scheidung von allem Ausländischen empfand und betonte; ihr Zentrum lag in der Dynastie, der die deutsche Kaiserwürde nur den Glanz vermehrte, aber das wirklich beherrschte eigene Land die Kraft gab, die sich nach einer bis in die Anfänge Leopolds I. währenden harten Übergangszeit stolz entfaltete. Hier wie anderwärts bildet die Türkenbelagerung von 1683 einen natürlichen Einschnitt.



Abb. 59. Kirche zu den Neun Engelschören am Hof

IV. DIE ZEIT DES FRÜHBAROCK

TÄRKER als früher ist in diesem Zeitraum das Geschick der Residenzstadt mit dem Schicksal von Kaiser und Reich verknüpst; Wien, das jett wirklich das Zentrum des Landes geworden ist und es bleibt, läßt auch in der Entwicklung seines Stadtbildes die neuen herrschenden Kräfte erkennen, unter denen die kirchlichen voranstehen. Neue Orden, direkt oder indirekt zur inneren Propaganda bestimmt, werden vom Kaiser ins Land berusen, alte neu erweckt und erstärkt; eine intensive Bautätigkeit erwacht, mit den Bauten der neuen Niederlassungen wetteisern die alten Siedlungen, die sich nach langer Vernachlässigung auch in der äußeren Erscheinung erneuern wollen. Die Fülle der kirchlichen Bauten ist erstaunlich; kaum ein Jahr ohne eine Klostergründung oder ein sonstiges Ereignis auf diesem Gebiete. Die Franziskanerkirche, 1603—11 gebaut,

eröffnet die Reihe; es folgen die Barmherzigen Brüder 1614, die Kapuziner 1622, die Karmeliter 1623, die Paulaner 1624, die Jesuiten an der Universität 1625, die Barnabiten 1626, die Jesuiten bei S. Anna 1627, die unbeschuhten Karmeliterinnen bei St. Ruprecht 1628, die Augustiner Eremiten bei St. Rochus 1630, die Schwarzspanier 1632-36; später folgen die Serviten 1638, die beschuhten Karmeliter bei St. Theobald auf der Laimgrube 1659, die Ursulinerinnen und Barnabiten in Maria Hilf 1660. Diese große Flut, die in der folgenden Periode in den Trinitariern 1690, Piaristen 1697, Oratorianern 1698, Theatinern 1703, Elisabethinerinnen 1709 und Salesianerinnen 1717 einige Nachzügler erhält, hatte naturgemäß eine große Anzahl von Kirchenbauten und -umbauten notwendig gemacht; gleichzeitig bauen die altheimischen Dominikaner und Schotten ihre Gotteshäuser um. Die Veränderung, die die Stadt dadurch erfuhr, ist aus den Stadtansichten dieses Zeitraums zu gewinnen; am Anfang steht Georg Hufnagels Stich von 1609 (der noch 1640 und 1684-85 wieder aufgelegt wurde und auch in Merians Ansicht von 1649 nur in den Maßen verändert worden ist), am Ausgang Folpert von Alten-Allens forgfältige Aufnahme von 1680-82. Die Bauten felbst sind vielfach im folgenden Jahrhundert vergrößert und bereichert worden.

Alles in allem ist aber die Umwandlung des Stadtbildes nicht so tiefgehend, wie man nach der architektonischen Geschäftigkeit des Zeitalters annehmen follte; der Vielheit der Aufgaben entspricht nicht die schöpferische Kraft bei ihrer Lösung. Das Bauwesen ist vielfach - wie es auch von dem Schrifttum der gleichen Epoche gilt - Stoff ohne Form oder Form ohne Stoff; kahle Nutbauten oder akademische Stilübungen, beides gänzlich unperfönlich, wie uns denn auch aus dieser Zeit kein einziger Architekt zu einer halbwegs greifbaren Persönlichkeit geworden ist. Auch die stilistischen Elemente, Reste der heimischen Gotik, Zierglieder der nordischen Renaissance und Formen aus dem italienischen Frühbarock prägen sich wenig deutlich aus, sondern fließen zu einer charakterschwachen Baukunst zusammen, die in den gleichgültigen Grund des Stadtbildes verläuft. Ein stilloser Stil, ein Charakter, dessen Charakterlosigkeit das wesentlichste Merkmal ist - in solchen Widersprüchen möchte man das zwieschlächtige Wesen dieser Baukunst fassen.

Am originellsten ist vielleicht die älteste dieser Kirchen, die Franziskanerkirche, die 1603-11 von Abraham Mall und Peter Centner gebaut worden ist (Abb. 60); der Bau des Klosters an Stelle des mittelalterlichen Büßerinnenklosters zu St. Hieronymus zog sich

bis 1622 hin; zwei Jahre später wurde das vor der (bis dahin nur von der Seite zugänglichen) Kirche stehende Benefiziatenhaus demoliert und so der Plats geschaffen, der noch immer zu den intimften der Stadt zählt. Im engen Straßengedränge Alt-Wiens hat er der freigelegten Fassade einige Monumentalität ver-Schafft und Merian nennt den Klosterbau herrlich, bei dem uns eine nicht mehr spät-, fondern nachgotische Bizarrerie und spielerische Zierlichkeit vielleicht am auffälligsten dünken. Der Grundriß mit ver-



Abb. 60. Franziskanerkirche

zerrten gotischen Reminiszenzen bis in die fünf an die Chorschrägen angeschlossenen Kapellen; die Fassade mit einfachen Spitzbogensenstern, die die horizontale Gliederung wieder aufheben, und mit einem hohen spitzen Giebel, den schnörkelhafte Voluten einfassen und Pyramiden und Figuren akzentuieren. Man hat in dieser Schreinerrenaissance — wie in den blinden Feldern und lukenförmigen Fenstern des anstoßenden Klosters — niederländische Elemente wahrnehmen wollen; wohl kaum mit Recht, denn

eine ähnliche Unterwerfung von nordischen Renaissancemotiven unter eine unausrottbare gotische Grundstimmung, die ja tatsächlich auch in der niederländischen Architektur vorkommt, ist für unsere Baukunst dieser Zeit, wofür freilich jetzt nur noch die Provinz Beispiele bietet, nicht minder charakteristisch. Elemente dieser Art finden sich auch an den beiden nahe aneinander liegenden Kirchen der Karmeliter und der Barmherzigen Brüder in der Leopoldstadt, die wuchtende Stockwerksgliederung wird durch die vertikalen Glieder, die gekuppelten Pilaster, die Giebelvoluten und Akroterien überwunden. Gelungener und geklärter ist der Ausgleich zwischen Höhen- und Breitenrichtung bei der Jesuitenkirche (Abb. 61), die die Türme in die Fassade einbezieht und sie den schmalen, von Voluten eingeschlossenen Giebelaufbau einfassen läßt; die Mittelachse wird durch reichere Tor- und Fenstergestaltung betont, aber keineswegs beherrschend gemacht, auch die Stockwerke sind ziemlich gleichwertig gehalten. Daß fowohl dieser zweitürmige Typus, der dann vielfach fortgebildet wird (Serviten, S. Rochus, Waisenhauskirche, Pfarrkirche zu den 14 Nothelfern in Lichtenthal) als auch die schwerer lastende Fassade mit nur einem beherrschenden Hauptgeschoß und einem Giebelaufbau, wie sie etwa zuerst die Paulanerkirche (1627-51) zeigt und die später gleichfalls verschiedentlich variiert wurde, auf italienische Barockbauten zurückgehen, ist unzweifelhaft; fraglich bleibt nur - bis zu einer erneuten Unterfuchung im einzelnen - wieweit eine Abhängigkeit der einzelnen Bauten von bestimmten Vorlagen angenommen, wieweit eine selbständige Fortentwicklung der italienischen Motive durch die nach dem Norden gekommenen welschen Meister vermutet werden kann, wobei immer noch für manche Einzelheit ein Stich als Vorlage gedient haben mag. Eine verhältnismäßige Unabhängigkeit der Entwicklung in Wien - die ja natürlich nur im Zusammenhang mit dem rührigen Kirchenbau der Provinz geschlossen behandelt werden könnte - macht die Betrachtung der Grundriffe wahrscheinlich, die im ganzen und großen gleichfalls von der Linie des italienischen Barock umfangen, dennoch dem durch die Fassadenähnlichkeit gegebenen Zusammenhang vielfach widersprechen; namentlich wird im Grundriß das Herauswachsen aus dem gotischen Schema und die schrittweise Umwandlung der Seitenschiffe in Kapellenreihen und damit eine grundsätliche Verschieden-



Abb. 61. Jesuitenkirche

heit von dem vom Gefù in Rom und etwa auch S. Michael in München verkörperten "Jesuitenschema" deutlich. Wo dennoch Verwandtes anklingt, muß nicht immer die Abhängigkeit des Nordens die Schuld tragen, sondern es kann auch eine innere Zusammengehörigkeit die Ursache sein, da ja auch die typische italienische Barockkirche in ihrem Zurückgreisen auf den Langhausbau irgendwie sich dem Typus nähern muß, den auch die nordische Gotik ausgebildet hatte.

Dieses Anknüpfen an die Gotik gilt — sogar in materiellem Sinne — auch von den beiden Kirchen, die der Stolz Wiens in

dieser frühbarocken Periode gewesen sind, der Dominikanerkirche und der Kirche zu den Neun Engelschören am Hof. Die Dominikaner, die 1226 nach Wien gekommen waren, hatten wie die meisten anderen Orden im 15. Jahrhundert ihre Kirche erneut und 1447 vollendet; von der Türkenbelagerung von 1529 arg mitgenommen, in der Folge noch mehr in Abbau gekommen, war sie zu Beginn des 17. Jahrhunderts nicht viel mehr als eine Ruine. Den Plan zum Neubau entwarf 1630 Carpoforo Tencala, ein Architekt, dessen Bedeutung noch nicht genügend geklärt ist, die Ausführung lag in den Händen der Baumeister Jakob Spatz, Cipriano Biafino und Antonio Canevale. 1634 war die Kirche ohne die von Anfang an geplante Kuppel und ohne die Fassade vollendet: beide wurden erst um 1670 nachgetragen, damals auch erst die Kuppelfresken von dem Hofmaler Nikolaus von Hoy und die Langhausfresken von dem Universalgenie Matthias Rauchmiller geschaffen, während die schwere Stuckierung der Pfeiler und Wände z. T. noch der früheren Bauperiode angehört. Die Fassade gehört dem obenerwähnten turmlosen zweigeschossigen Typus an (Abb. 62), dem auch die Paulaner- und die Schwarzspanierkirche folgen und der in Rom durch Sta. Maria di Monserrato oder S. Girolamo deali Schiavoni vertreten ist; erst von den reicher bewegten späteren Bauten herkommend kann man diesen Kirchen den Vorwurf der nüchternen Kahlheit machen; an sich sind sie - und besonders die durch eine glückliche Lage gehobene Dominikanerkirche - voll feierlicher, wenn auch etwas schwerer Rhythmik, wie sie sowohl der Klosterkirche als auch dem ernsten religiösen Pflichtbewußtfein der Entstehungszeit gar wohl ansteht. Wirkungsvoller noch ist die Kirche der Neun Engelschöre am Hof (Abb. 59), die alte, 1386 für die Karmeliter gebaute, 1554 den Jesuiten übergebene Kirche, deren gotischer Chor noch besteht; ihre Barockisserung hat schon nach dem Brande von 1607 begonnen, erhielt aber ihr Glanzstück erst durch die Fassade, die von 1662 an gebaut wurde. Der Architekt. der gewöhnlich in einem Mitglied der weitverbreiteten Baumeisterfamilie der Carlone gesucht wird, hat die Fassade durch das Überwachsen ihrer Seitenflügel in die Nachbarbauten mit dem ganzen Plat aufs innigste verslochten, durch das Zurücktreten ihres Hauptgeschosses hinter eine die Seitenflügel verbindende Vorhalle in besonders glücklicher Weise belebt: Motive, die in der römischen Architektur — auch dem Villenbau — zerstreut lagen, sind organisch eins geworden. Auch die Modernisierung des Inneren ist sehr geschickt durchgeführt; wieder ist der üppigen Stuckierung die Aufgabe zugefallen, den gotischen Kern zu verkleiden. Seit-

lich find dem Langhaus je vier Kapellen zugefügt, ähnlich wie bei der Michaelerkirche, an deren Barockisierung nach der Besitzergreifung durch dieBarnabiten wohl auch einer der Carlone beteiligt war.

Viele dieser Kirchen sind mit Klosterbauten verbunden, deren wuchtige Einfachheit den Eindruck der Architektur jener Zeit in hohem Grade mitbestimmt; rasch zur Aufnahme der neu eingeführten Orden erbaut, erheben sie sich kaum über den Charakter bloßen Nutsbaus: zumeist



Abb. 62. Dominikanerkirche

sind es ungegliederte Fassaden, deren Stockwerke gleichförmig behandelt sind und in denen allenfalls ein bescheidenes Portal einen schüchternen Ansatz zu einer knappen Gliederung bildet. Diese klösterliche Kahlheit, die man der speziellen Bestimmung dieser Bauten zugute schreiben möchte, liegt zum Teil im Wesen der damaligen Profanarchitektur; jene unorganische Verbindung von Nüchternheit und Üppigkeit, von Handwerklichkeit und Theorie, die den Kirchen eignet, ist auch für die Paläste charakteristisch. Wie im Schrifttum dieses Frühbarock stoßen Plattheit und Schwulst hart aneinander.

Der Bau, der - von ein paar bescheidenen Wohnhäusern abgesehen, wie z. B. dem alten Universitätshaus Sonnenfelsgasse 19, dessen schnörkelreiches Portal für das Entstehungsdatum 1628 recht charakteristisch ist - an der Spitze der Profanbauten des 17. Jahrhunderts steht, das erzbischöfliche Palais (Abb. 63), stellt die Verbindung mit den geistlichen Gebäuden dar; dem Kardinal Melchior Khlesl, dem eifervollen Vorkämpfer der Gegenreformation in Österreich, machte die Bürgerschaft den Baugrund zum Geschenk, der zur zeitgemäßen Vergrößerung des uralten Pfarrhofs, dann Propstei-, endlich Bischofshofs dienen sollte; Khlesl begann, sein Nachfolger vollendete den Neubau - um 1638 -, den schon Merian wenige Jahre später als eine Verschönerung Wiens pries und der innerhalb unserer Baukunst ein vornehmer Fremdling geblieben ist. Das bescheidene einstöckige Gebäude, das sich hofwärts in Arkaden öffnet, nach außen mit bescheidenster Gliederung ausreicht - der höhere und reichere Ecktrakt gegen die Wollzeile gehört einer Modernisierung unter dem ersten Erzbischof Sigismund Kollonits an - fällt durch seine reinen italienischen Formen auf; die Verzierung der Kapelle, die noch recht mittelalterlich aus der Palastfront vortritt, erinnert an Florentiner Meister. Eine alte Tradition, die Sigismondo oder Giovanni Coccapani aus Florenz als den Baumeister nennt, hat daher einige Wahrscheinlichkeit für sich, obwohl die ziemlich ausführlichen Lebensnachrichten dieser Künstler über einen Aufenthalt in Wien nichts zu berichten wissen.

Im übrigen ist die Zeit der Ferdinande der Entfaltung profaner Baukunst nicht gerade günstig gewesen. Noch lag der Türkenalp über der Stadt, die durch den in vielen Jahren ergehenden "Ruf", jeder Bewohner müsse sich für ein ganzes Jahr verproviantieren, an die Fortdauer der Gefahr erinnert wurde. Aber in noch höherem Grade muß ein inneres Hindernis der freien Entfaltung der Kräfte auf diesem Gebiete im Wege gestanden sein; vielleicht hatte die außerordentliche Inanspruchnahme durch die kirchlichen Bauten diese Nebenwirkung, die durch anderthalbhundertjährige Glaubenskämpse ausgewühlte Religiosität warf sich nun mit leidenschaftlicher Inbrunst in den ausschließlichen Dienst des wiedergewonnenen Katholizismus. Der nächsten Generation waren die Wellen dieser

Erregung bereits geebnet, ihr war Besit, was der früheren Erwerb gewesen war, und sie begann die neue Krast und Sicherheit zu fühlen, die ihr aus der Ruhe des Besitses zuströmte; die Einseitigkeit der ferdinandeischen Periode weicht dem nach allen Richtun-

gen sich ausweitenden Stärkebewußtsein der Zeit Kaiser Leopolds. Mit feinem Regierungsantritt beginnt auch für den Profanbau eine Epoche rüstigen Aufschwungs, deren Bedeutung für die Entwicklung des Wiener Stadtbildes nur die folgende glanzvolle Bauära bis zur Veraessenheit erblaffen ließ. Das Bedürfnis nach einer großzügigen, der Bedeutung einer kaiserlichen Residenz entsprechenden Baukunst macht sich geltend und der monumentaleren Gesinnung wachsen nach und nach die Kräfte zu monumentalerem Ausdruck.



Abb. 63. Kapelle des erzbischöflichen Palais

Das Zeichen zu diefer Bewegung gab der Kaifer felbst. Auch in harten Tagen und
schweren Stunden, an denen seine lange Regierungszeit nicht arm
war, hat ihn das stolze Bewußtsein seiner hohen Würde und großen
Bestimmung nicht verlassen; in dieser elastischen Krast erinnert er
an Kaiser Maximilian, dessen welthistorisches Erbe er durch die
Wiedereroberung Ungarns, durch den Anspruch auf die Reiche der
spanischen Habsburger antritt. In mehr als einer Kunst bewandert,
besonders in der Musik über bloßes Dilettantentum sich erhebend,

hat er gleich seinem Ahnherrn den repräsentativen Wert monarchischer Kunstförderung wohl gekannt; nur hat er, was der Humanistenkaiser durch gelehrte Dichtungen und umfängliche Holzschnittwerke zu erzielen unternahm, dem Geiste der späteren Zeit entsprechend durch die epochemachenden Aufführungen prunkvoller Opern und Ballette und durch monumentale Bauten angestrebt. Schon als er von der Krönung zum deutschen Kaiser nach Wien zurückkehrte, mochte ihm das altmodische und zusammengeflickte Baugewinkel der Hofburg seiner und seiner Hauptstadt unwürdig erscheinen, vielleicht hat, wie ein glaubwürdiger Zeuge berichtet, die eben gesehene Residenz in München, die als ein Muster moderner Regelmäßigkeit und fürstlicher Palastarchitektur gelten konnte, seinen Entschluß verursacht oder verstärkt, seine Burg in ähnlich monumentaler Weise auszubauen. Jedenfalls begann er bereits zwei Jahre nach seiner Thronbesteigung mit dem Bau des Flügels, der die Nordwestecke der alten Burg mit der von Kaiser Rudolf II. beendeten Amalienburg verbindet; es ist dies der die Westseite des Franzensplates bildende Trakt, der noch heute der Leopoldinische genannt wird. Er brannte schon 1668 ab, wurde aber sogleich wiederhergestellt, so daß die Burg 1670 oder wenig später nach der Vorstadtseite zu als ausgebaut gelten konnte. Durch die bedeutenden Dimensionen, durch den völligen Verzicht auf jegliche Tiefengliederung, durch die Gleichordnung der Stockwerke und die regelmäßige Überziehung der ganzen Fassade mit einer dürftigen Pilasterordnung macht sich eine Verwandtschaft mit der Münchener Residenz geltend; die gleiche quantitative Auffassung von Monumentalität wie dort, durch die Forderung von Symmetrie und das Verlangen nach architektonischer Gliederung ergänzt, verleiht dem neuen Trakt gegenüber den wenig ausgedehnten, ungleichförmig zusammengesetzten, teils kahlen, teils mit reichen Details ausgezierten Bauten der alten Burg einen modernen Charakter. Den Gegensatz zwischen diesen neumodischen und jenen altväterischen Bauteilen hat man schon während der Arbeit störend empfunden und auszugleichen getrachtet; schon 1665 sollte Philibert Luchesi ein Projekt ausarbeiten, wie die alten Fassaden mit den neuen in Übereinstimmuug gebracht werden könnten. Vielleicht war dabei auch an eine Neufassadierung der alten Hoffronten gedacht, durchgeführt wurde nur die Anpassung der Außenfront der

alten Burg an den leopoldinischen Trakt, und auch diese, wie es scheint, erst nach 1683, vielleicht im Zusammenhang mit anderweitigen Herstellungsarbeiten, die die Belagerung gerade an dieser Außenseite notwendig gemacht haben möchte. Diese Arbeiten hat Lodovico Burnacini durchgeführt, der seit 1665 erster Theateringenieur war und wohl auch den Burgbau von 1668 an geleitet hat; sein Name bleibt daher, unbeschadet der ursprüngliche Bau von 1660 ein Werk Luchesis gewesen sein mag, der führende für die Baubewegung in Kaiser Leopolds Frühzeit; den Abschluß seiner Tätigkeit als Architekt - als Theateringenieur hat er glänzendere, wenn auch kurzlebigere Lorbeeren geerntet - bilden die zahlreichen Ausbesserungen, die er nach 1683 an den von den Türken zerstörten Gebäuden durchzuführen hatte. Das Schloß in Kaiserebersdorf und die alte Favorita (jett Theresianum) lassen - zufammen mit dem leopoldinischen Burgflügel - seine Verdienste und seine Schranken erkennen; dem Verlangen, große architektonische Massen zu beherrschen, steht nur eine bescheidene Fähigkeit dazu gegenüber; die massigen Bauten wirken daher eintönig, arm in der Erfindung, schematisch in der Auszierung, und die ganze Kraft sammelt sich in die Portale, die schwer und wuchtig wie Festungstore aus den kahlen Fronten vortreten. Dennoch ist das Verdienst Burnacinis nicht gering; er hat nach einer Periode von Erschlaffung und kleinlicher Häufung doch wieder das Bedürfnis nach großzügigerem Schaffen empfunden und mit seinen regelmäßigen und fast ungegliederten Fassaden die freiere Beherrschung der architektonischen Massen vorbereitet; gewissermaßen der künstlerisch bedeutenderen Zukunft den Boden geebnet und das Material bereitgestellt.

Dieses Verdienst teilt er mit den anderen Baukünstlern seiner Generation; auch sie — teils als ungreifbare Namen, teils als namenlose Schöpfer gleichzeitiger Paläste überliesert — müssen sich mit der Anerkennung als Überwinder einer langen Stagnation, als Vorbereiter einer neuen Blüteperiode begnügen; auch bei ihnen hält das Können mit dem Wollen nicht Schritt. Die Zeit war einer solchen Entsaltung gesesselter Krast günstig; dieselbe Empfindung, die dem Kaiser die altmodische Enge seiner Burg als unwürdig erscheinen ließ, hat auch den Adel zu einem baulichen Wetteiser gesührt, der der Stadt zugute kam. Zahlreiche Pa-

läste entstanden, die alle einem neuen Typus mit bedeutenden Dimensionen, voller Symmetrie und regelmäßiger Dekoration angehören; weder der Höhe noch der Breite nach ist ein Rhythmus, eine Betonung des Hauptteils erreicht; die Tore sind schwer und reich, beherrschen aber die Front nicht, zumal sie vielfach zu zweien vortreten und ihre Kraft zerstreuen. Die Dekoration, zumeist auf die Fensterrahmungen und die Konsolen des Hauptgesimses gehäuft, arbeitet noch vielfach mit früheren Elementen; sie wächst nicht organisch aus der Architektur heraus, sondern besteht in ihrem quellenden Reichtum neben dieser, lebt von einer naiven Schmuckfreude, die mit der Armut der eigentlich architektonischen Erfindung nicht rein zusammenklingt. Die meisten damals gebauten Paläste - Montecuccoli, Trautson, Dietrichstein, Abensberg-Traun, Hoyos, Sprinzenstein usw. - haben, vielleicht z. T. wegen ihres zweideutigen Stilcharakters, den großen Baubewegungen des beginnenden 18. und des späten 19. Jahrhunderts nicht Widerstand zu leisten vermocht; es stehen nur noch das ehemals Grundemann von Falkenbergsche Palais (jetzt Esterhazy), das lette alte Haus in der Kärntnerstraße - und auch dieses im 19. Jahrhundert verändert - und als charakteristischeres Beispiel das Palais Starhemberg (jetzt Unterrichtsministerium), im Inneren 1784 durch den Baumeister Andreas Zach umgestaltet, im Außenbau aber unberührt (Abb 64). Der geringe Sockel mit dem schweren Rustikaportal, die beiden gleichbehandelten Hauptgeschosse mit den kräftigen gesprengten Segmentgiebeln über den Fenstern, das Attikageschoß mit den stehenden Putten, die die Voluten des Gesimses stüten, sind bezeichnende Züge jener Bauperiode. Ihr gehört dem Stile nach - nicht mehr der Zeit, denn es ist 1685-87 gebaut das jetige Palais Lobkowit an, das Graf Philipp Siegmund Dietrichstein von Giov. Pietro Tencala erbauen ließ: wenn der Bau, an dem viele der am Palais Starhemberg hervorgehobenen Züge sich wiedersinden, auf den ersten Blick jünger wirkt, so liegt dies an der Meisterschaft, mit der ihn Joh. Bernhard Fischer von Erlach nach ein paar Jahrzehnten durch Einsetzen eines neuen wirklich dominierenden Hauptportals und durch Aufsetzen einer figurengeschmückten Attika im Sinne des reifen österreichischen Barock modernisiert hat.

Die Skulptur und Malerei steht am Anfang des 17. Jahrhun-



Abb. 64. Palais Starhemberg (Unterrichtsamt, Minoritenplaty)

derts durchaus im Zeichen jener hößichen Kunstübung, deren Prager Blüte in Wien nur schwachen Widerschein gefunden hatte; nur daß das eigentlich Künstlerische immer dünner läust, das Kunstgewerbsiche und Handwerkliche immer vordringlicher wird. Heimische Kräfte spielen kaum eine Rolle; eine vaterlandslose Schar von Virtuosen trägt ihre Dienste von Hof zu Hof, von Land zu Land. Nach und nach verlieren die Höse die Stellung des ausschließlichen Auftraggebers, die durch die Gegenreformation erstarkte Kirche, der durch die Neuorientierung des Staatswesens belebte Adel treten dem Hof zur Seite und helsen eine allgemeinere und tieser gehende Kunstströmung schaffen, der zwar zunächst auch nur die Wanderkünstler von früher zur Verfügung stehen, die aber doch die Vorstuse für einen nationalen Ausschwung ist.

Im Gesamthilde der Wiener Kunst treten die Werke dieses Abschnitts ebenso zurück wie die gleichzeitigen Bauten im Stadtbilde; sie sind dem Boden nicht eingewachsen, dem ihre Urheber größtenteils fremd waren. Wie früher die italienische so ist jetzt die niederländische Kunst maßgebend, der viele dieser Künstler nach Abstammung oder Schulung angehören. Die Hofporträtisten der Ferdinande, Franz Leux oder Friedrich Stoll, find schwache Nachahmer der großen Vlamen, die den neuen Typus des höfischen Bildnisses geschaffen haben; in ähnlichem Verhältnis stehen die Vertreter kirchlicher Kunst zu den niederländischen Meistern, deren Werke Erzherzog Leopold Wilhelm, der Bruder Kaifer Ferdinands III., in der Zeit seiner Statthalterschaft in Brüssel zu einer kostbaren Sammlung, dem Grundstock der Wiener Galerie, zusammenträgt. Die wichtigsten Verteter dieser Richtung in Wien find der Deutschböhme Georg Bachmann (Schotten), der Ungar Spielberger (Augustiner, Dominikaner) und der Konstanzer Tobias Pock, der im Hochaltarbild von St. Stefan und anderen Werken (Schotten, St. Michael, Augustiner, Dominikaner usw.) Proben seines Könnens hinterlassen hat, das sich erfolgreich an große Aufgaben heranwagt; mittelst kräftiger Gegensätze von Licht und Dunkel fucht er der großen Massen Herr zu werden. Zwangloser gelingt dies dem deutschen Erzvirtuosen dieser Zeit, Joachim von Sandrart, der für den Hof und die sich damals gerade umgestaltenden Kirchen Wiens zahlreiche Werke geschaffen hat; das bedeutendste von ihnen ist zweifellos das 1670 gemalte ehemalige Hochaltarbild der Schottenkirche (jetzt im XX. Bezirk), mit dessen Komposition Sandrart der Wiener Malerei ein großes Beispiel vor Augen stellt (Abb. 65). Lange kann diese sich keiner ähnlichen Leistung rühmen, alles den Durchschnitt Überragende stammt von wandernden Niederländern, wie das Wunder des hl. Franz Xaver der Gumpendorfer Kirche von 1661 vom jüngeren Jan Quellinus; die Stilleben des kaiserlichen Galerie-Inspektors Anton van Baaren, die sauberen Stadtrisse Suttingers, die Glasmalereien Gerhard Janssens bleiben auf einer tieferen Stufe. Und die dekorativen Malereien Carpoforo Tencalas oder Matthias Rauchmillers, die die gesteigerte Kraft am Ausgang dieses Abschnitts ausgedrückt zu haben scheinen, find uns fast gänzlich zu literarischen Begriffen verblaßt.

In der Bildhauerei hat ein niederländischer Einfluß naturgemäß nicht in diesem Maße vorherrschen können; hier verbinden sich ein zu sperriger Dürftigkeit verdorrter Manieristenstil mit einer fortlebenden Volkskunst zu einem nicht eben sehr lebenskräftigen Ganzen. Beispiele sind Leonhard Worsters Statuen der Kaiser



Abb. 65. Hochaltarbild von Johann von Sandrart in der Pfarrkirche von Zwifchenbrücken

Matthias und Ferdinand II. in der Kaiserkapelle der Kapuzinerkirche, zu denen später ein unbekannter Künstler die Figuren Kaiser Ferdinands III. und König Ferdinands IV. als Pendants gesellt hat; die Brunnensiguren im Hof des erzbischöflichen Palais und das

unter dem Bischof Philipp Grafen Breuner aufgestellte Chorgestühl in St. Stefan mit Büsten der Bischöfe in Muschelnischen, die die knorpelumrahmten Felder der Rückwand abschließen; das Grabdenkmal des Grafen Johann B. Verdenberg in S. Michael, ein unruhiger und kleinlicher Aufbau, 1643 von Johann Spaz in Linz gearbeitet; die Bronzebüste Octavio Piccolominis im Servitenkloster, etwa 1656 von Francesco Mangiotto geschaffen, von dessen sonstigen zahlreichen Arbeiten für den Wiener Hof und Adel nichts mehr nachweisbar zu sein scheint. Wichtiger als diese - und auch wichtiger als die Wachsbossierungen Daniel Neubergers, die Elfenbeinschnitzereien Georg Petels - sind die Monumente religiösen Charakters, mit denen man öffentliche Plätze auszustatten beginnt; das erste Werk dieser Art ist die Säule der Unbesleckten Empfängnis, die Kaiser Ferdinand III. 1647 nach dem Muster der Münchener Mariensäule errichtete. Das ursprüngliche Marmorexemplar wurde zwei Jahrzehnte später durch das jetige Bronzemonument ersett, das Balthasar Herold gegossen hat; dem alten Denkmal gegenüber, das in Wernstein am Inn Zuflucht gefunden hat, zeichnet sich das neue durch Schlankheit des Autbaus und Eleganz der Einzelfiguren aus. Über dem Sockel, an dessen Ecken gerüstete Puttenengel Ungeheuer, die Verkörperungen von Pest, Krieg, Hungersnot und Ketzerei, bekämpfen, trägt eine korinthische Säule die Figur der heiligen Jungfrau, zu deren Füßen der Drache sich windet. Nicht in der technischen oder künstlerischen Leistung, die die nächsten Jahrzehnte an diesem Werk höchlich bewunderten - und bewundern durften - hat dann die durch glanzvollere Schöpfungen anspruchsvoller gewordene Folgezeit den größten Reiz dieses Denkmals gesehen, sondern in dem vortrefflichen Verhältnis zum Plat, auf dem es steht; selbst die schrittweise, noch immer nicht völlig gelungene Zerstörung des Plates hat den Wohlklang der alten Aufstellung nicht gänzlich unterdrückt.

Kaiser Leopold verdankt Wien auch ein zweites religiöses Monument, die Dreifaltigkeitssäule am Graben, 1679 anläßlich der fürchterlichsten Pest, die Wien heimgesucht hat, gelobt und errichtet; auch hier hat das jetige Denkmal einen Vorläuser, denn die 1679 von dem Wiener Bildhauer Johann Frühwirth verfertigte Säule war ein bloßes Provisorium, die bald einer prächtigeren Ausführung zu weichen hatte. Jene Holzsäule erhob sich auf hohem



Abb. 66. Dreifaltigkeitsfäule am Graben nach dem Stich von J. Kleiner

Postament, das neun große Engelsgestalten umstanden, und trug über dem Kapitäl die hl. Dreifaltigkeit in Form der Halbfigur Gott-Vaters mit dem Kruzifixus im Schose und der Taube zu Häupten, ein landesüblicher Typus, der sich in zahllosen Beispielen in Stadt und Dorf ringsum findet. Daß man 1687, als man die Marmorfäule errichtete, da, wie es in dem Baubericht heißt, "die Säulen bereits auf denen Dörffern fast zu gemein werden wollen, etwas anderes ungemeines dafür inventiert" hat, ist ein Zeichen der neuen Zeit, die indessen angebrochen war; über das Nötige und Übliche hinaus soll die Kunst noch etwas Höheres leisten, diese Gesinnung gibt ihr den mächtigeren Schwung, der wie von selbst zu größeren Formen und intensiverer Beseeltheit führt. Dadurch ist die Grabenfäule wie kaum ein zweites Werk zur Verbindung und Vermittlung zwischen zwei Perioden berufen; die Aufgabe ist alt, die Künstler, die daran arbeiten, Burnacini, der Erfinder, die Bildhauer Gunst, Frühwirth, Rauchmiller, Paul Strudel gehören größtenteils der früheren Generation an. Aber der Geist, der durch die Arbeit strömt, ist neu, und unter den Mitarbeitern findet sich, vielleicht als Entwerfer des Sockels, einer, dessen Name die Verheißung der Zukunft einschließt, Johann Bernhard Fischer.

Die Dreifaltigkeitsfäule (Abb. 66) ist das Werk jenes Lodovico Burnacini, dessen Doppeltätigkeit als Theateringenieur und Baumeister in seinen erhaltenen Werken zumeist als ungelöster Widerspruch unvorteilhaft zum Ausdruck kam, hier aber ausnahmsweise aufs glücklichste sich entfalten konnte; der ganze Aufbau, dessen Werden sich an den vorbereitenden Zeichnungen Burnacinis verfolgen läßt, ist mit den glänzenden Festdekorationen nahe verwandt, die für freudige und traurige Anlässe geschaffen wurden, nur nicht wie jene Triumphpforten und Castra doloris für eine rasch verrauschte Gelegenheit, sondern für bleibende Dauer bestimmt. Das ausnahmsweise Festliche und das solid Konstruktive hat Burnacini - auf die junge Kraft Fischers gestütt - mit sicherem Takt verschmolzen und das Stadtbild dadurch um ein Element bereichert, das als Festklang den Alltag erhöht. Über zweigeschossigem dreiteiligen Sockel, in dessen Wände biblische und allegorische Reliefs eingelassen sind, und dessen Vorderseite die Figur der Religion und darüber die des betenden Kaisers auszeichnet, steigt ein schlanker Obelisk empor, den ein breites Wolkenband umwindet; oben gabelt es sich zum Doppelsit, für Gott-Vater und Christus, zwischen deren Häuptern der Heilige Geist im Strahlenkranz das Ganze krönt. Auf den Wolken sitzen und stehen je zu dreien geordnet in sinnvoller Verwirrung die Vertreter der neun Engelschöre; diese neun Gewandengel und die kleinen Putten und Cherubsköpfchen, die oben und überall im Gewölk schweben und spielen, bilden einen Reigen, dessen Fülle zuerst blendet, dessen kluge Ordnung bald Bewunderung abnötigt. Der wohlüberlegte Gedankengehalt, ein tiefsinniges theologisches Programm, ist ganz in Sinnlichkeit aufgelöst und der sprudelnde Reichtum einer unbändigen Dekorationslust im Dienste eines tieferen Sinnes geläutert; alle Elemente liegen bereit, die unter dem geheimnisvollen Wirken der günstigen Stunde zum Kristall einer freieren, größeren Kunst zusammenschießen können, die Stunde des österreichischen Barock war gekommen.

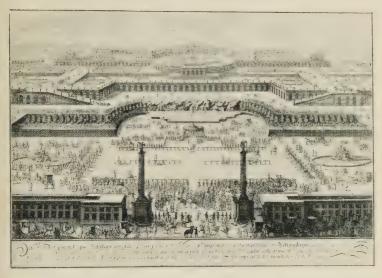


Abb. 67. Erstes Projekt für Schönbrunn, nach Fischer von Erlachs Histor. Architektur

V. DIE ZEIT DES HOCHBAROCK

IESES glänzende Kapitel der öfterreichischen Kunstgeschichte ist in dem starken nationalen Ausschwung sest begründet, dessen Ursache und Wirkung, dessen überzeugendste Betätigung jedenfalls der Siegeslauf gegen die Türken und die erfolgreichen Feldzüge gegen die Franzosen waren. Die ruhmreichen Kriege gegen die Reichsseinde im Osten und Westen ließen den fast erloschenen inneren Glanz des Kaisertums noch einmal ausleuchten; vor allem der dramatische Wendepunkt, den die zweite Belagerung Wiens im Verhältnis Mitteleuropas zu den Türken bedeutet, sett wie durch eine himmlische Fügung den Kaiser in die seiner Würde bestimmte Rolle des Schützers der Christenheit ein und macht den zur historischen Maske gewordenen Begriff so lebendig, daß die frei und bewußt gewordenen Kräfte der Nation hier den lange entbehrten Sammelpunkt sinden – oder zu sinden hossen dürsen.

Der Nationalstolz, der im 17. Jahrhundert bisweilen einen recht hohl klappernden leeren Mühlgang gegangen war, bekommt nun Nahrung; die Möglichkeit einer sprachlichen Einigung Deutschlands und einer nationalen Literatur gewinnt — zunächst bei einzelnen führenden Geistern — einen festeren Boden; die bildende Kunstschöpft aus der neuen Gesinnung die Krast, das von allen Seiten übernommene Fremdgut zu freiem Eigentum umzuschmelzen.

Von dielem Aufschwung, der seine moralischen Wirkungen zum Teil auch dort übte, wo er bloße Trugspiegelung war, zog Wien in hohem Maße Gewinn; es konnte den monumentalen Ausdruck gesteigerten Selbstgefühls, dessen Anfänge ichon in der Frühzeit Kaiser Leopolds deutlich genug wahrnehmbar find, in der zweiten Hälfte von dessen Regierung in ungeahnter Weise steigern, seit 1683 der Druck, der der Entwicklung der Stadt im Wege stand, für immer gewichen war. Der Einschnitt, den dieles Ereignis für den Charakter Wiens bedeutete, wirkte um so schärfer, als der Türkenbelagerung die Pest von 1679 unmittelbar vorausging, ein grauenhaftes Memento mori, dessen Schrecken Abraham a Sancta Clara in einer erschütternden Sittenpredigt heraufbeschwor; auf dieses "Merks Wienn" folgte dann das "Auff, auff ihr Christen" von 1683 - wie Abraham seine flammenden Mahnreden über die Türkennot betitelte - und Wien wurde wieder, was es vor anderthalb Jahrhunderten zu sein aufgehört hatte, die Stadt der lauten Freude und des harmlosen Lebensgenusses, die nach allen Seiten in die lachende Ebene hinauswächst.

So auffällig aber manche Züge wiederkehren, die die Zwischenzeit verdunkelt hatte, so hat diese dem alten Stadtcharakter doch neue Elemente unvertilgbar eingeprägt. In ganz anderem Sinn, als es zur Zeit Maximilians sein konnte, ist Wien jest die Stadt des Kaisers, von dessen Glanz und Größe die Residenz zehrt; der Hof bildet den Mittelpunkt alles öffentlichen Lebens und die ganze Stadt steht mehr oder weniger unter der Herrschaft des Zeremoniells, dessen steiler Zwang die Beschäftigung jedes Tages jahrein jahraus regelt. Das hösische Zeremonialweien ist unter dem durch die Politik an der Jahrhundertwende gesörderten spanischen Einsluß eine mächtige Institution geworden; auch der Kaiser wird es — wie eine Charakteristik Karls VI. rühmt — selbst mit größter Incommodité observieren; wie im Frankreich Ludwigs XIV. hat

die Macht des Herrschers einen Höhepunkt erreicht, aber die Staatsidee verlangt auch vom Fürsten persönliche Selbstverleugnung. Vom Hofe zieht der Adel seinen Glanz, während er ihn anderseits durch seine Anwesenheit bereichert; die vornehmen Familien, die in früheren Generationen überwiegend ihre Landgüter bewohnt hatten, nehmen nun ihren ständigen Aufenthalt in der Residenz. Hier bildet der Adel unbestritten eine Oberschichte der Bevölkerung und macht der Kirche die kulturelle Führung zunächst streitig, nimmt sie ihr in der Folge ab; die kastengleiche Abstufung von hohem und niederem Adel, der gehorsame Respekt der Bürgerschaft vor diesen Kreisen sind - wie jenes spanische Zeremoniell, dem sich auch die Kaiser ohne Murren unterwerfen - in Widerspruch mit der zwanglosen Natürlichkeit des Volkscharakters. Die angenommene Grandezza wirkt unnatürlich und die alberne Schwerfälligkeit, mit der alle Fragen des guten Tons und der gesellschaftlichen Schicklichkeit behandelt werden. fordert den Spott der Fremden heraus; ein geistreicher und boshafter Beobachter wie Lady Montague, die 1716 in Wien weilte, kann sich nicht genug über die zeremonielle Umständlichkeit erlustigen, mit der alles Titelwesen und ähnliche Eitelkeiten behandelt werden. Durch diesen pedantischen Ernst schlägt bisweilen die alte österreichische Unbefangenheit durch; selbst Leopold I., dessen Veranlagung fonst dem kleinlichen Zuschnitt des Hofstils entgegenkommt, bedient sich in seiner Privatkorrespondenz bisweilen überraschend drastischer Ausdrücke, noch mehr sind seine Söhne, Josef I. und Karl VI., ihrer stolzen Würde menschlich Herr geworden. Die Gesellschaft erholt sich von der perückenhaften Feierlichkeit ihres gewöhnlichen Daseins bei der zotenhaften Roheit des Schauspiels; Liebeshändel und Tafelfreuden werden in der robustesten Form gepflegt und unter dem dünnen höfischen Firnis bleibt die alte Derbheit unvermindert bestehen.

Diese scheinbar gegensätzlichen Charakterzüge durchwachsen einander so vielfach, daß die Versuchung groß ist, sie auf eine Einheit bringen zu wollen. In der Literatur stehen das pomphaste Jesuitendrama, das alle Künste in den Dienst einer Gesamtwirkung stellt, und die Hanswurstkomödie weit auseinander; dennoch sind jenem possenhaste Züge eingeslochten, schielt diese nach dem Kothurn des großen Stils, in den Haupt- und Staatsaktionen

mischen sich Kunstdrama und Volksschauspiel, geschraubte Manier und derbe Zote zwanglos ineinander. Bei Abraham a Sta Clara, der stärksten literarischen Erscheinung dieses Zeitraums, stoßen Pathos und Posse, Rhetorik und Gewitzel hart aneinander; nur daß bei dieser durch starke Sittlichkeit mächtigen Persönlichkeit Bußpfalm und Gassenhauer zu einer grellen Mischung zusammenklirren, die die zwingende Gewalt großen Stils hat. Über die rauschenden Wogen dieser von gehäuften Bildern schweren barocken Rhetorik zucken die blitzenden Lichter der Wortspiele, ohne aus der Stimmung zu reißen, ohne den mächtigen Schwung der Beredsamkeit jemals zu stören, weil das hohe und das niedrige Bild gleichermaßen in der gefunden Sinnlichkeit und kräftigen Anschaulichkeit des Stammescharakters wurzeln. Diese Grundlage gibt auch der schwülstigen Ausstattungsoper die zähe Widerstandskraft; das wilde Durcheinanderwuchern religiöser und mythologischer, historischer und allegorischer Motive wird in eine Folge glänzender Bilder aufgelöft, deren tiefere Beziehungen sich heute nur erklügeln lassen, während sie damals Hoch und Niedrig, Gelehrt und Ungelehrt nicht so sehr ohne weiters begriff, als vielmehr felbstverständlich aufnahm.

Die Unterschiede der Bildung und der sozialen Stellung verschwinden in dieser Zeit gegenüber der allgemeinen kulturellen Einheitlichkeit; so skrupulös die gesellschaftlichen Schranken eingehalten werden, so scharf der Gegensatz zwischen dem lateinischen Gelehrtentum und dem ungebildeten gemeinen Manne ist, eine allgemeine österreichische Kultur macht sich durch alle Schichten geltend. Das Gefühl nationaler, durch die Dynastie verkörperter Zusammengehörigkeit und der gesicherte Besitz eines mit dem Volksempfinden völlig übereinstimmenden Katholizismus sind die Grundpfeiler dieser Kultur; die Geistlichkeit als Trägerin des Unterrichts vermittelt nach oben und unten, die gelehrte Bildung sickert durch Predigt und Theater in alle Kreise; die bildenden Künste, die in Kirche und Palast ihre Werke vor aller Augen stellen, schlingen ein starkes Band um das ganze Volk. Der Kaiser spricht kein Deutsch als den öfterreichischen Dialekt, der Volksprediger breitet eine stupende zusammengelesene Gelehrsamkeit vor seinen Zuhörern aus, der Feuerwerker und Ballettkünstler legen ihren Darbietungen ein allegorisches Programm zugrunde und auf dem Hoftheater macht Hanswurft seine Lazzi; in der Kunst aber wetteisern Bischöse aus fürstlichem Blut und Äbte aus dem Volke mit Kaiser und Adel, Schriftsteller und Theologen entwersen gelehrte Programme, und Künstler, die keinen Brief schreiben können, führen die Schöpfungen aus, in denen die Kräfte des ganzen Volks zusammengeslossen erscheinen.

Der Anteil Wiens an dieser Kunst ist nicht nur wegen der neuen gesellschaftlichen Schichtung, die Hof und Adel ein solches Übergewicht einräumt, fondern auch wegen der nach 1683 entfesselten Bautätigkeit ein überaus bedeutender. Wiederum hatte man die Vorstädte zu Verteidigungszwecken niederbrennen müssen, aber ihr Wiederaufbau brauchte nun nicht mehr ängstlich nach der nahen Grenze zu schielen, das Zurückschieben der Türkengefahr tief nach Ungarn hinein und über Ungarn hinaus machte ein Schaffen aus dem Vollen möglich. Die seit der ersten Belagerung zusammengepreßte Stadt konnte sich rühren und dehnen, neue Viertel entstanden in dem nun auch außerhalb des Befestigungsgürtels sicheren Umkreis der Altstadt und schon nach wenigen Jahrzehnten war diese wieder wie von blühenden Städten umgeben, wie es am Ende des 15. Jahrhunderts der Fall gewesen war. Ein Privilegium Kaifer Leopolds I. vom 15. Juli 1698 über die Erweiterung des Burgfriedens dehnte das Gebiet der Residenz über sämtliche Vorstädte aus und brachte es damit auf den Umfang, den es bis 1890 behielt. Auch fortifikatorisch schloß sich dieses neue Großwien zusammen, als es Prinz Eugen nach dem Kuruzzeneinfall von 1704 mit einer leichten Befestigungslinie umschloß; im Zusammenhang damit entstand unter Mitwirkung von Hildebrandt und Steinhauser der Generalplan von Anguisola und Marinoni, der als erster das Gebiet der ganzen Stadt verzeichnet.

Wenn Wien nun auch nach allen Seiten über den alten Befeltigungsgürtel vorgedrungen war und den Umfang erreichte, der feiner Bedeutung und Bevölkerungszahl entsprach, so entschloß man sich doch nicht, den Unterschied zwischen Altstadt und Vorstädten aufzuheben und die beiden über die unnötig gewordenen und aufzugebenden Fortisikationen hinweg zu einer Einheit verwachsen zu lassen. Stadtkern und Vorstadtgürtel bleiben getrennt und bleiben in Stadtkultur und Bauentwicklung Gegensäte; daß hierin das stärkste Hemmnis für das naturgemäße Wachstum der

Stadt lag und das Fallen der Glacis einen unvergleichlichen Bauaufschwung herbeiführen könnte, wurde schon zur Zeit Karls VI.
erkannt. Lady Montague preist 1716 die Schönheit, die Wien
haben könnte, wenn der Kaiser die Niederlegung der Wälle und
Tore zuließe und der Benediktiner Anselm Desing, der 1741 eine
Beschreibung Wiens verfaßte, meint, wenn es erlaubt würde,
die Glacis zu verbauen, würden diese "in etlich Jahren voll der
schönsten Paläst sein und Wien alsdann ihresgleichen in der Welt
nicht haben"; bei allen Stadtverschönerern der zweiten Hälfte des
18. Jahrhunderts spielt dieses Projekt dann eine Rolle, das, wie
bekannt, erst 1859 seine Verwirklichung gefunden hat.

Infolgedessen bleibt Wien auch nach 1683 in Altstadt und Vorstädte geschieden; mit diesen eine umfangreiche, blühende und wachsende Stadt, ohne sie ein engumgürteter Komplex schmaler Straßen und zusammengepferchter Häuserviertel (Abb. 68). Hier und dort sett die neue Baubewegung in verschiedener Weise ein; Stadtpalais und Vorstadtpalais, Kirche und Kloster hier und dort, selbst das Bürgerhaus innerhalb und außerhalb der Glacis zeigen eine verschiedene Entwicklung. Geschaffen wurde hier und dort im reichsten Maße, wobei alle Stände und Klassen miteinander wetteiferten. Voran steht, wie billig, der Kaiser. Leopold I. ist mit der Herstellung der von den Türken zerstörten Bauten vollauf beschäftigt; Josef I., dessen Lehrer in der Zivilarchitektur Fischer von Erlach gewesen war, hat dann die kühnsten Pläne gehegt, die die Kürze seiner Regierung allerdings nicht weit gedeihen ließ; dagegen hat Karl VI. eine reiche Fülle von Bauten vollenden können, deren stolzeste Krone die Wiener Hofburg hätte werden sollen. Auch der ausgeführte Teil ist bedeutend genug und füllt zusammen mit dem Lieblingsbau Josefs I. Schönbrunn, mit den Hofkanzleien (jetzt Ministerium des Außeren, bezw. des Inneren) mit den kaiserlichen Devotionsbauten - Grabenfäule, Josefsfäule, Karlskirche, Peterskirche, Kirche auf dem Kahlenberg -, bei denen sich der Anteil der drei Kaiser der Barockhochblüte verschränkt, ein hervorragendes Kapitel der Wiener Baugeschichte. Nicht minder bedeutend ist der Anteil des Hochadels, durch dessen Wetteifer die Altstadtstraßen rasch ihr Antlitz von Grund aus ändern, auf den Schutthalden der Vorstädte bald ein neues Leben von Gartenhäusern und Villenanlagen ersteht; wer die prächtigen Stiche durchblättert,



Abb. 68. Altstadtstraße

in denen Pfeffel nach den Zeichnungen S. Kleiners (4 Teile, 1724—37) oder Delfenbach nach den Aufnahmen Jos. Emanuel Fischers (1713 bis 1715) das Wien Karls VI. schildern, glaubt eine von Grund aus neue Stadt vor sich zu sehen; so umwälzend hat der Baueiser weniger Jahrzehnte gewirkt, so ausschließlich erschien auch dem des Wertes seiner Zeit wohlbewußten Vedutenzeichner nur das Moderne der Darstellung würdig. Die Reihe der Stadtpaläste eröffnet nach 1683 der Übergangsbau des Palais Dietrichstein (jetzt

Lobkowit, 1685-87); ihm folgen die Palais Caprara (nachmals Geymüller, jett Niederösterreichisches Landesmuseum, 1687), Rottal (jett Staatsschuldenkasse), Questenberg (nachmals Kaunit 1690), Liechtenstein (1694), Esterházy (1699), Battyány (jest Schönborn, um 1700), Harrach (1702), Prinz Eugen von Savoyen (jett Finanzministerium 1705, 1723 erweitert), Daun (jest Kinsky, um 1715), Neupauer (nachmals Breuner, 1715-27). Diesen Palästen, deren die Alt-Wiener Vedutenwerke noch um viele mehr zeigen (Schwarzenberg, Trautson, Herberstein, Althan, Lembruch usw.) reihen sich bürgerliche Häuser an, von denen sich einzelne Beispiele in den Altstadtstraßen erhalten haben; von Repräsentationsbauten der Bürgerschaft ist die öffentlichen Bällen und Festlichkeiten dienende "Mehlgrube" (1698), die in der Geschichte Altwiener Tanzfreuden eine ansehnliche Rolle spielt, verschwunden, der 1706 entstandene Flügel des alten Rathauses und das von Anton Ospel 1732 gebaute "bürgerliche Zeughaus" (jett Feuerwehrzentrale) noch erhalten.

Noch ungehemmter erging sich die Baulust in den neu erstehenden Vorstädten, wo Raum genug zur Verfügung stand, die altheimische, aber so lange notgedrungen unterdrückte Gartenfreude zu befriedigen. Von den Hunderten von Landhäusern, die 1725 in einer lateinischen Dissertation über Wiens Gartenschmuck namentlich oder summarisch aufgezählt werden, hat sich nur ein Bruchteil erhalten; aber darunter ist naturgemäß auch mehreres von dem Bedeutendsten dieser Gattung - einzelnes allerdings ohne die ursprünglich zugehörigen Gärten. Die Krone dieser Parkpaläste ist das Belvedere, 1714-24 vom Prinzen Eugen gebaut, später kaiserlicher Besit; fast ebenbürtig sind die fürstlichen Landsite der Schwarzenberg (ursprünglich für den Fürsten Mansfeld-Fondi begonnen) und Liechtenstein (1697-1708), die jest als Stadtpaläste wirkenden Palais Roffrano (jett Auersperg, 1721-22) und Trautson (jetst ungarische Garde 1710-12). Kleinere Beispiele sind die Palais Starhemberg (jett Schönburg), Schönborn (jett städtischer Besit) und das Schwarzenbergsche Schloß in Neuwaldegg (ursprünglich Bertholotti von Partenfeld, später Lacy); unter den Bauten, die verschwanden, dürften nach alten Abbildungen das Palais Althan und die Gartenhäuser der Grafen Harrach und Paar die vorzüglichsten gewesen sein. Diese Gartenpaläste der Vornehmen sind wie die Lebenszentren der neu erstehenden Vorstädte; um sie

breitet sich bequem und anständig eine bürgerliche Welt, deren Behausungen von dem Zwang des gedrängten Stadtinneren frei sind; wie in diesem alle Bedingungen zu möglichster Ausnützung des Bodens und zur Entwicklung nach der Höhe nötigen, so ist außerhalb der Glacis verschwenderischeres Sichgehenlassen und Entsaltung nach der Breite statthaßt. Im engeren Gürtel der alten Vororte, wo ein zu sicherer Krast ausgebildetes bodenständiges Bürger- und Pfahlbürgertum der allzugroßen Hast späterer Entwicklungsphasen nachhaltig entgegenwirken konnte, hat sich von Denkmälern dieser bürgerlichen Baukultur des Barock mehr erhalten als in dem Kranz der äußeren Vororte, die später durch dünnere Besiedlung und minder ausgebildete städtische Kultur die hauptsächlichen Organe der eigentlich großstädtischen Entwicklung Wiens geworden sind.

Die kirchliche Architektur tritt, obwohl keineswegs unbeträchtlich, der profanen gegenüber zurück, so wie sie dem vorangehenden Zeitraum trot der Rührigkeit des Palastbaus das ausschließliche Gepräge zu geben scheint. Die Flut der Klostergründungen ist vorüber, denen aus der apostolischen Bewußtheit und der Konzentrierung auf das unbedingt Notwendige ein überzeugend und bedingungslos kirchlicher Stil zugewachsen war; die vereinzelten Nachzügler haben innerlich und äußerlich einen anderen Charakter wie jene früheren, deren dichtes Netz der systematischen Rückeroberung der dem Katholizismus entfremdeten österreichischen Länder und ihrer Hauptstadt gedient hatte. Ein weltlicher Nebenzweck, ein Bedürfnis dynastischer Repräsentation - teils kirchlicher, teils sogar politischer Natur - ist ihnen beigemengt; Stiftungen von Nonnenklöstern durch fromme kaiserliche Witwen - Elisabethinerinnen auf der Landstraße (1709-11, gegründetvon der Kaiserin-Witwe Eleonore Magdalena und ihrer Tochter Erzherzogin Maria Elisabeth) und Salesianerinnen am Rennweg (1713-30, gegründet durch die Kaiserin-Witwe Amalie Wilhelmine); Gründungen der Kaiser, in denen - wie richtig hervorgehoben worden ist - die Ansprüche auf das spanische Erbe und das Streben nach einer weit über Altösterreichs Grenzen hinausreichenden Weltmonarchie widerhallten - Neubau der durch die Türken zerstörten "Schwarzspanierkirche" (1690-1727), Einführung - troty vielfachen Widerfpruchs - der "Weißspanier" oder Trinitarier (1690-1725) und

der Piaristen (1697-1716), Erbauung der Kirche des "spanischen Spitals" für die italienischen, spanischen, belgischen Untertanen des Kaisers (1722-23, seit Josef II. Waisenhauskirche); endlich kaiserliche Votivbauten wie die an den Türkensieg erinnernde Leopoldskirche auf dem Leopoldsberg (von Kaifer Leopold gelobt, von Karl VI. 1718 neu gebaut) und die in den Pestjahren 1679 und 1713 angelobten Peters- und Karlskirche, glänzende Auslöfungen alter Gelübde, die ähnlich wie die die ursprüngliche hölzerne Dreifaltigkeits- und Josefssäule ersetzenden großen Marmormonumente in der Großartigkeit der Ausführung den ursprünglichen Anlaß überschatten und Denkmäler einer Frömmigkeit geworden sind, die auf den monumentalen Ausdruck ihrer Gesinnung hohen Wert legte. An diese Kirchenbauten, die doch vor allem das Bild des kaiserlichen Wien reicher und prachtvoller machen - und ähnliches gilt auch von jenen Kirchen und Klöstern, die sich jetzt glänzend modernisieren wie vor allem das alte Dorotheenstift (1690-1705) und das Deutschordenshaus (ca. 1720-25) - schließen sich ein paar andere, die mit dem Neuaufblühen der Vorstädte enge zusammengehören; Pfarrkirchen dieser neu gesesteten Ortschaften - St. Leopold in der Leopoldstadt, 1670 nach Vertreibung der Juden an Stelle ihres Tempels erbaut, also ursprünglich ein charakteristisches Denkmal erprobten Glaubenseifers, aber 1722-23 von Anton Ospel für die Zwecke der gewachsenen Pfarrgemeinde erweitert, vierzehn Nothelfer im Liechtental (1712-30), St. Florian in Matsleinsdorf (1725), Schmerzhafte Mutter Gottes in Neulerchenfeld (1732-34) - Vorläufer der dann unter Maria Theresia und Josef II. nachdrücklicher durchgeführten Neuregelung der kirchlichen Verhältnisse und der damit verbundenen Bautätigkeit. Noch enger find dem Volksleben die Kapellen an der Prinz Eugenschen Linie verknüpft, sämtlich - wie auch eine reichere Kapelle am Donaukanal (Abb. 69) — dem hl. Johannes Nepomuk geweiht; wer die Stadt betritt, wer sie verläßt, den grüßen diese schlichten Andachtsstätten, die der Volksmund "Hansl am Weg" nennt; die Verehrung ihres Patrons ist zu Beginn dieses 18. Jahrhunderts, aus den Quellen volkstümlichen Empfindens genährt, zu vollem Flor gediehen und zu einem Gemeingut des Öfterreichertums geworden, dem damals zu Symbolen und Taten die schöpferischen Kräfte frei wurden.



Abb. 69. Johannes v. Nepomuk-Kapelle am Donaukanal

Das Erstarken des nationalen Bewustsfeins und der künstlerischen Selbstsicherheit, das aus diesem architektonischen Ausschwung sowohl folgt als ihn bewirkt, spiegelt sich auch in der Zusammensetzung der Künstlerschaft wider, die ihn trägt. Der vorangegan-

genen Epoche war die starke Abhängigkeit vom Ausland, vor allem von Italien, und anderseits eine Zwiespältigkeit im Baubetrieb eigentümlich gewesen, in dem theoretische Erfindung und handwerkliche Praxis unversöhnt geblieben waren; zwischen ungeregelter Phantasie und trockener Zweckmäßigkeit war alle lebensvolle Persönlichkeit verkümmert. Diese Verhältnisse wirken, in den Organismus des Bauwesens zähe eingewurzelt, nachhaltig weiter; aber sie gewinnen durch das erstarkte Bedürfnis, jene beiden gegenfätslichen Wurzeln, Erfindung und Ausführung, zum einheitlichen Stamm einer gesunden Baukunst verwachsen zu lassen, einen neuen Sinn. Erfindung und Ausführung hatten, selbst wo sie in einer Hand lagen, wie etwa bei Burnacini, innerlich geklafft; nun find sie auch, wo Architekt und Baumeister verschiedene Personen sind, organisch eins. Bisweilen stammt ein Bauplan aus der Fremde und wird von heimischen Kräften durchgeführt; oder der Bauherr ändert am Entwurf, gibt den halbvollendeten Bau eines Künstlers einem anderen in die Hand; aus verschiedenen Projekten, Kritiken, Veränderungen wird eine Tat, aus der Arbeit mehrerer Personen verschiedener Nationalität, Kunststufe und Kompetenz entsteht ein Bau, der das innerliche Kriterium künstlerischer Einheitlichkeit besitt. Der Unterschied gegen früher beruht darin, daß alle die beteiligten Kräfte in lebendiger Wechselwirkung stehen und aus dem gleichen nährenden Strom eines herrschenden Stiles schöpfen; alle find in verschiedenem Maß Diener der gleichen Kraft, find durch den Geist des österreichischen Barock zu künstlerischer Blutsverwandtschaft geeint. Die Anonymität, die durch die Gleichgültigkeit der Entstehungszeit und die Nachlässigkeit der Folgezeit über den meisten Bauten auch dieser Periode liegt, hat nicht den schattenhast unpersönlichen Charakter der früheren; nicht wesenlose Reißbrettdilettanten oder gleichgültige Maurermeister haben fie gebaut, ein Volk hat fie geschaffen. Aus diesem Hügelland der Durchschnittsleistungen heben sich einzelne überragende Perfönlichkeiten heraus, in denen der nationale Geist zu individueller Genialität verdichtet ist; in dieser kleinen Schar weicht - dem Gang der kulturellen Entwicklung entsprechend - das italienische Element dem heimischen deutschen, weichen auch die ihre Erfindungen heraussprudelnden bloßen Ideengeber und die weitverzweigten Dynastenfamilien des Baugewerbes Künstlern von Fleisch



Abb. 70. Fürstl. Liechtensteinscher Gartenpalast

und Blut, Architekten vom Rang eines Fischer von Erlach und Lukas von Hildebrandt.

Neben diesen beiden wird Domenico Martinelli als der dritte große Führer der Wiener Barockarchitektur genannt; dieser Anspruch stütt sich, da andere wichtige Bauten verschwunden sind, hauptsächlich auf seinen Anteil an den beiden Liechtensteinschen Palästen und an dem 1845 umgebauten Palais Harrach. Bauherr der Liechtensteinschen Paläste war Fürst Johann Adam Andreas, ein eifriger Sammler und höchst aktiver Kunstfreund, der zeitlebens rege Beziehungen zu Italien unterhielt; die Betrauung eines Italieners mit dem Entwurf des zuerst begonnenen Gartenpalastes in der Roßau dürfte ihm selbstverständlich erschienen fein. Als er 1700 gegenüber von diesem Palais das schmucklose Pomeranzenhaus baute (das erst vor kurzem dem Arbeitsministerium Plats gemacht hat), bittet er in einem Hofgesuch ausdrücklich, ihm mit Rücksicht darauf, daß es von einem welschen Architekten projektiert sei, zu gestatten, an Stelle von Mitgliedern der heimischen Maurerzunft italienische Kräfte zu verwenden: beim



Abb. 71. Fürstl. Liechtensteinscher Stadtpalast

Palast wird es sich nicht anders verhalten haben, zumal auch hier - am 24. September 1691 - der italienische Maurermeister Antonio Riva mit der Durchführung des Baus betraut wurde. Aus dem Jahre 1696 stammt ein Entwurf von dem römischen Architekten Carla Fontana: die völlige Unähnlichkeit mit dem ausgeführten Bau beweist, dass Fontana mit diesem nichts zu tun hatte: dieser geht vielmehr guf einen Entwurf Domenico Martinellis zurück. Der Palast (Abb. 70) ist ein massiger Bau, dessen Mitteltrakt die Seitenflügel an Höhe und Breite

um ein Geringes übertrifft; die Fenster der von einer Pilasterordnung zusammengefaßten Geschosse über dem in der Mitte von einer offenen Halle durchquerten Sockel sind kräftig gerahmt, das Hauptgeschoß ist übergeordnet, ohne zu herrschen. Der strengere Charakter des römischen Palastbaus überwiegt bei dieser Anlage, die durch ebenerdige Vorbauten den Vorgarten einbezieht.

Auch bei dem Liechtensteinschen Stadtpalast (Abb. 71) hat Martinelli die Hauptrolle gespielt. 1694 hatte Fürst Johann Adam vom Grafen Dominikus Andreas Kaunity einen ausgedehnten Komplex gekaust, auf dem teils fertige, teils im Bau begriffene Häuserstanden; mit letzteren erwarb er auch alle Baumaterialien, alle Pläne und Entwürse Martinellis, der durch den Grafen Kaunity



Abb. 72. Seitenportal des Fürstl. Liechtensteinschen Stadtpalastes

nach Wien berufen worden war, und die Bewilligung der Wiener Maurerzeche, Antonio Riva den Bau trot ihrer Privilegien ohne Einspruch führen zu lassen. An Rivas Stelle trat bald darauf Gabriel de Gabrieli, der zwischen Baumeister und Architekten in der Mitte gestanden zu sein scheint; ursprünglich nur mit der Ausführung des Projekts Martinellis betraut, hat er später daran Änderungen vorgenommen, insbesondere eine Umgestaltung des Stiegenhauses durchgesührt, gegen die Martinelli öffentlich Ver-

wahrung einlegte; 1705 war der Palast vollendet. Seine Erscheinung bestätigt die uneinheitliche Entstehung; die italienische Grundsorm ist wie österreichisch übergangen, die ursprüngliche Strenge nachträglich gemildert und bereichert. Auch empsindet man die beiden Portale als Prunkstücke, die einem geschlossenen Ganzen eingefügt sind; in dem gegen den Minoritenplatz gelegenen (Abb. 72) mit den Atlanten, die das ornamentübersponnene Gebälk tragen, hat man den Frühstil Fischers gefunden, das noch reichere Hauptportal gegen die Bankgasse, dessen statuarischer Schmuck auf Giov. Giuliani zurückgeht, könnte, im Grundgedanken wohl Martinelli gehörend, von Fischer wenigstens verändert sein.

In einem anderen Verhältnis zu ihren Bauten wie Martinelli, dessen Projekt während der Arbeit verändert worden zu sein scheint, stehen gewisse Ingenieure, die erst in den letzten Jahren in der Schätzung - und wohl auch Überschätzung - der Kunstgeschichte wesentlich gestiegen sind; es sind Männer von überquellender Erfindungsgabe, die in irgend einer Kunst, die sie bis ins Detail meistern, fest verankert, auch für alle anderen Künste Entwürfe und Ideen liefern. Diese Universalgenies, die sich von Dilettanten, die von einer papierenen Konzeption ausgehen, sehr deutlich unterscheiden, haben mit der Ausführung weiter nichts zu tun; sie stehen - und verlieren sich bisweilen - hinter den fertigen Werken. Das originellste und fruchtbarste unter ihnen scheint Matthias Steinl (1645-1727) gewesen zu sein, der exquisite Elfenbeinschnitzer, der für Klosterneuburg und andere Chorherrenstifte des Landes eine staunenswerte Tätigkeit entfaltete; für Wien ist außer ein paar in die Leopoldauer Pfarrkirche versprengten Einrichtungsstücken und dem lebhast bewegten Hochaltar von Maria-Hieting vor allem ein Architekturentwurf wichtig. Auf Steinl ging die Fassade der ehemaligen Dorotheerkirche zurück, die den längst eingebürgerten zweitürmigen Typus zu neuem Reichtum entwickelt; der Mittelteil der Front - der auch bei der Trinitarierkirche leicht eingezogen ist - ist energisch geknickt und nimmt wie ein Schrein das fassadenhohe Prachtportal auf, ein ungemein glückliches und festliches Motiv, das die der Architektur von Borromini erworbene Freiheit in der Verwendung aller Mittel aufs trefflichste ausnützt. Eine ähnliche Persönlichkeit scheint der Theateringenieur und Maler Antonio Beduzzi (1675-1735) ge-

wesen zu sein, der die Gedächtniskirche auf dem Leopoldsberg entworfen hat, einen Zentralbau mit diagonal angesetzten Kapellen: die Kuppel und die beiden zierlichen Fassadentürme bringen eine feine und charakteristische Silhouette, die bei der bergbekrönenden Anlage ebenfogut in die Ferne wirkt, wie der volle und doch gesammelte Effekt von S. Dorothea der Situation in der Gassenenge der Altstadt angemessen war. In dieser gewandten Anpassung an die Umgebung und dem sicheren Herausholen kräftiger Wirkung liegt ein momentanes Element, ein Zug, der aus der Festdekoration der Zeit herüberklingt, in der sich ja Steinl und Beduzzi erprobt hatten; ausschließlicher herrschen auf diesem Gebiete, das in Theaterprunk und Kirchenschmuck, Ehrenpforten und Katafalken einer reichen Betätigung Gelegenheit bot und in den üppigen Blättern des Pracht-Kupferstiches noch eine Art Anhang besaß, die aus Bologna stammenden Galli-Bibiena; verschiedene von ihnen - Antonio (1700-74), Carlo (1728-78), Ferdinando (1657-43), Francesco (1659-1739), Giuseppe (1696-1756) - standen zu Wien in hoher Gunst; aber ihre dem Tage gewidmete Kunst hat der Tag wieder zerstört, nur Stiche geben ein dürftiges Bild von diesem kühn und sicher improvisierten Glanz, von ihrer felbstverständlichen Meisterung aller denkbaren Mittel. Auch was die geistlichen Nebenbuhler dieser Theaterkünstler, Andrea Pozzo oder Christoph Tausch, was ihre einheimischen Nachahmer F. A. Danne, Franz Rosenstingl und Th. Vallery an solchen Gelegenheitsarchitekturen oder auch an bleibenderen Dekorationen - Krippen oder heiligen Gräbern - geschaffen haben, ist fast ausnahmslos verschwunden; nur die matte bildliche Wiedergabe gemahnt uns, daß diese Fülle von Erfindungsgabe und Talent doch nicht ganz vergebens in die Wiener Baukunst ausgeschüttet worden sein kann. Manches davon ist aus der Scheinwelt des Festschmucks in das festere Reich der monumentalen Architektur eingedrungen und hat dieser den freudigen Idealismus geschürt, der ihr, deren Wesen Überwindung der Materie ist, Lebensader und Vorbedingung ist.

Auch die beiden Großmeister unserer Barockarchitektur haben mit dieser luftigen Trugarchitektur vielsach zu tun gehabt; Johann Bernhard Fischer (später von Erlach) verdankt ihr sogar seinen ersten Triumph, denn seine erste selbständige Leistung in Wien — nach der Mitarbeit an der Grabensäule, die dieser Ideenwelt halbwegs auch angehört - waren die beiden Triumphpforten, die die Stadt Wien und die fremden Kaufleute 1690 dem von der Krönung heimkehrenden König, nachmals Kaiser Josef I. errichteten; phantastische, mit allegorischem und mythologischem Beiwerk überfüllte Improvifationen, die doch - etwa in den zwei Triumphalfäulen, die die eine Pforte flankieren - Motive enthalten, die im monumentalen Werk des Meisters Wert und Gültigkeit behalten. Sie zeigen - zusammen mit anderen Frühwerken Fischers -, daß in seinen italienischen Lehrjahren vor allem der architektonische Individualismus, wie ihn zumeist Borromini vertrat, auf ihn gewirkt hatte; die alte nordische Wahlverwandtschaft zur oberitalienischen Kunft, aus der auch Borromini kommt, hat auch Fischer beeinflußt, aber eine starke eingeborene Neigung zu objektiver Gültigkeit und Anschluß an die Tradition bieten von Anfang an ein Gegengewicht. In dieser Spannung von Subjektivem und Objektivem, von Individualismus und Tradition vollzieht sich Fischers Entwicklung zum wirklichen Baukünstler; ihre frühen Phasen gehören zumeist Salzburg an, Wien hat daran durch Schloß Schönbrunn einen wichtigen Anteil (Abb. 67).

Bauherr war der römische König, den Fischer in der Architektur unterrichtete, und das erste Projekt, das in einem Stiche Delsenbachs erhalten ist, atmet bei aller Großartigkeit - oder gerade deshalb - einigermaßen die akademische Luft des königlichen Schulateliers; das Projekt, das das Schloß auf die Berghöhe setzt und ihm weitläufige Terrassen mit Kolonnaden, Kaskaden und Flügelbauten vorlagert, hat etwas vom Idealentwurf an sich, der Schritt von seiner Maßlosigkeit zu den praktikableren Dimensionen des endgültigen Plans ist sicher eine Beschränkung, aber die Beschränkung, die den Meister macht; es ist der Verzicht, den der Übergang in die Welt der Wirklichheit ernötigt. Der Bau begann ungefähr 1695 und war 1700 bis zur Bewohnbarkeit gediehen; wieweit er in dieser Bauperiode überhaupt gefördert wurde, läßt sich nicht feststellen, jedenfalls ruhte er seit dem Tode Josefs I. und wurde erst unter Maria Theresia (wohl erst seit 1744) durch N. Pacassi weitergeführt. Das jettige Gebäude entspricht (Abb. 73), auch abgesehen von der ganz mariatheresianischen Innengestaltung, dem Fischerschen Entwurf nicht völlig, der im wesentlichen den Forderungen des französischen Schloßbaus folgte; vor dem gegen die Mitte stufenförmig vertieften Hauptgebäude liegen die niedrigen



Abb. 73. Schönbrunn, Gartenfassade

Nebengebäude, die den rechtedrigen Ehrenhof einschließen. Der ursprüngliche Plan war monumentaler; dem Erdgeschoß war statt der Durchfahrtshalle, die es jett durchquert - eine breite Freitreppenanlage vorgelagert und die Mitte war statt durch das aufgesetzte Halbgeschoß durch eine luftige Halle betont; durch beides herrschte das Hauptgeschoß viel unbeschränkter und die flachen Terrassendächer halfen noch den Eindruck des Imposanten und Mächtigen fördern. Durch die Veränderungen Pacassis und das etwas schematische Detail wirkt das Schloß kleinzügiger, später: wodurch allerdings fein äfthetischer Eindruck mit seinem historischen Charakter glücklicher übereinstimmt, denn Schönbrunn ist uns vor allem mit der Person seiner zweiten Erbauerin, nicht mit der Josefs I. verknüpft. Ihr Wesen, Würde von so viel liebenswürdiger Menschlichkeit gemildert, erhält seinen Rahmen in diesem Schloß, für dessen mangelnde Monumentalität etwas Villeggiaturmäßiges in Gesinnung und Farbe entschädigt.

Vielleicht war es die Größe der zu bewältigenden Aufgabe – der noch dazu die Herkunft aus dem noch riesenhafteren urfprünglichen Projekt anhaften blieb -, die den noch nicht völlig ausgereiften Meister das Werk nicht ganz mit seiner Persönlichkeit durchdringen ließ; ausgeprägter fischerisch ist der Stil bei einer Gruppe von anderen Gartenpalästen, obwohl Tatsache oder Maß feines persönlichen Anteils bei einigen von ihnen nicht ausreichend gesichert ist. Dazu gehören das jetzt Schwarzenbergische Schloß in Neuwaldegg, das 1869 demolierte Palais Althan, das 1873 fast vollständig demolierte Belvedere des Liechtensteinschen Gartenpalais, endlich das 1697-1715 für die Fürsten Mannsfeld gebaute Schwarzenbergpalais am Rennweg (Abb. 74, f. auch Abb. 147), das dem in diesen Bauten variierten Grundgedanken - breiter Fassadenbau, den ein vorgebauchter Mitteltrakt, auch der Höhe nach gesondert und ausgezeichnet, völlig beherrscht - die schönste Fassung gibt; im Grundriß erhalten die Zimmerfluchten in einem ovalen Mittelfaal ihren Schwerpunkt. Außen und innen herrscht - der den Fischerschen Kirchenbau beherrschenden Zentralbauidee entsprechend - eine wohltuende Klarheit der Disposition; dem entspricht die masvolle, aber deutliche Gliederung im einzelnen: die Betonung der Hauptachsen und Hauptgeschosse, die kräftige Heraushebung der Fenster und Türen aus den Wandflächen, die sinnvolle Bedeutsamkeit der Dekoration. Seiner selbstbeherrschten Kunst ist eine gewisse Kühle und gemessene Vornehmheit auch da eigen. wo der Garten in die Gestaltung einbezogen ist; leicht anschwellende oder mäßig gestufte Terrassen verbinden Schloß und Park, die durch wohlproportionierte Nebenbauten und Gartenmauern noch besser verkettet und durch den von Heckenwänden sanftgeleiteten Blick vom Schloß ins Grün, vom Park zur Front völlig zur Einheit verwachsen. Ein wundervoller Aussichtspunkt - im aktiven und passiven Sinn des Worts verstanden - ist Schloß Schwarzenberg, trots teilweiser Verbauung der Umgebung ein unvergleichliches Schaustück aus Wiens stolzer Bauzeit; über sanst abfallende Platanlagen hinwegblickend, die hier wie ein sich immer noch erweiternder Ehrenhof über den Ringstraßengürtel hinweg bis in die innere Stadt hineinwachsen, selbst Zielpunkt und Abschlußwand des weiten Prospekts, als duftige Silhouette hinter dem zerstäubenden Schimmer des Hochstrahlbrunnens verschwimmend.

Ganz anders waren die Aufgaben, die beim Stadtpalais zu löfen waren; der Anteil Fischers an dessen Ausbildung ist durch



Abb. 74. Fürstl. Schwarzenbergscher Gartenpalast

mancherlei Umstände verschiedentlich verunklärt. Das Palais Schönborn, das Fischer durch Aufnahme in seine "Historische Architektur" für sich in Anspruch genommen hat, zeigt eine Auflösung des architektonischen Gerüfts, die fast mehr an Hildebrandt als an ihn erinnert; das Palais Orlini-Rolenberg (Hotel Klomser) ist umgestaltet, das Palais der Ungarischen Gesandtschaft hat durch den 1784 von Hillebrand durchgeführten Umbau ein ganz josefinisches Gepräge erhalten; das Ministerium des Inneren, 1754 um die östliche Hälfte erweitert und auch in der westlichen vielleicht infolge fremder Mitarbeiterschaft mit Ausnahme des Portals ebensowenig für Fischer charakteristisch wie das Palais Breuner, zu dem er vielleicht nur die Gesamtidee beigesteuert hat. Sein Hauptwerk auf diesem Gebiet ist das Prinz Eugensche Winterpalais (jetzt Finanzministerium), das klassische Beispiel des Wiener Altstadtpalastes, dem die Lage in einer engen Straße die Bedingungen vorschrieb: von bedeutenden Dimensionen und einheitlicher Wirkung, aber keineswegs einheitlich entstanden, denn der Palast wuchs, dem zunehmenden Reichtum und Ansehen des Bauherrn entsprechend, ruckweise: 1696-98 baute Fischer das siebenachsige



Abb. 75. Stiegenhaus im Finanzministerium

Mittelstück, 1708-11 fügte er oder vielleicht schon Hildebrandt den fünfachfigen öftlichen Zubau hinzu, und 1723-25 erweiterte letterer den Bau seines großen Konkurrenten westwärts um fünf weitere Achsen. Die lange Fassade vermeidet tunlichst jede Tiefengliederung: kein Bauteil tritt vor, die Riesenordnung ist flach gehalten, die Fensterrahmungen lösen sich nicht aus der Wand, an die sich auch die drei Portale anzuschmiegen scheinen. Drei Portale, jedes das Fassadenstück, das die Straßenenge zu überblicken gestattet, beherrschend, keines die ganze Front dominierend, was ja nur zur Geltung käme, wenn ein Zurücktreten, ein Fernblick möglich wäre: gewissermaßen nicht eine Fassade, sondern drei ineinanderlaufende, verschränkte, zu einer verwachsene Fronten. Dementsprechend ist alles Detail mehr für den Nahblick berechnet; statt der Freigruppen, die sonst die Portale flankieren, sind die palastgemäßen Herkulestaten hier in Relief an die Torpfosten gesetzt. Im Inneren scheint Hildebrandt beim letten Umbau energisch durchgegriffen zu haben;



Abb. 76. Palais Trautson (Ungarische Garde)

das Hauptstück des Innenbaus, die stolze Stiege (Abb. 75), nimmt aber Fischer ausdrücklich für sich in Anspruch.

Zwischen Garten- und Stadtpalast sind zwei Bauten einzuordnen, deren ursprünglich halbländliche Umgebung im Lauf der Zeit völlig verbaut wurde, wodurch sich ihr Eindruck stark verändert hat. Das Palais Auersperg zeigt die Züge der Fischerschen Spätzeit infolge späterer Überarbeitung nur mehr verwischt; von Anfang an kühl empfunden, ist es zu frostiger Wirkung erstarrt. Wesentlich ausgeprägter ist die österreichisch barocke Note beim Palais der Unga-



Abb. 77. Außenbau der Nationalbibliothek

rischen Garde (Abb. 76), das zwischen der Straffheit des städtischen und der Weitläusigkeit des Gartenpalastes in glücklicher Mittestehend, ein Meisterwerk beherrschten Reichtums und gediegener Kraft heißen kann; in glücklichstem Verhältnis ordnen sich die Seitenslügel dem zwanglos und sicher dominierenden Mittelrisalit unter, weiß die Einzeldekoration, auf einzelne markante Partien, Portal, Fenster, Giebel beschränkt, Ärmlichkeit sowohl wie Üppigkeit zu vermeiden.

Solche Vornehmheit und Würde mußten Fischer von Erlach als den berufenen Architekten für den bedeutendsten Repräsentationsbau erscheinen lassen, den das damalige Wien zu vergeben hatte, den es in gewissem Sinn fordern mußte: die kaiserliche Burg. Trots des Anlaufs unter Kaiser Leopold war der bestehende Bau unzulänglich und widersprach der Gesinnung des neuen Österreich, des neuen Wien, die in Bauten und Werken aller Kreise schon so vielsachen stolzen Ausdruck gefunden hatte; Karl VI., ein Bauherr allergrößten Stils, von dessen vielseitiger Tätigkeit auf diesem Gebiet eine 1733 erschienene lateinische Monographie ein überraschend reiches Bild gibt, empfand den Mißstand und war ent-



Abb. 78. Nationalbibliothek, Innenanficht

schlossen, eine wahrhaft kaiserliche Residenz zu schaffen; er hatte — ungleich seinem Vater, bei dem es beim bloßen Willen hatte bleiben müssen — nun die Kräfte zur Verfügung, den Wunsch zur Tat zu machen. Allerdings gelangte auch bei dem Burgbau wie bei so vielen großartigen Unternehmungen der Zeit nur ein Bruchteil zur Vollendung; das erhaltene Zeichnungsmaterial belehrt uns, daß das Ausgeführte weit unter dem geträumten und geplanten Ideal zurückblieb, in das sich die Ideen der besten Künstler ergossen. Immerhin sind die fertig gewordenen Teile — Hofstallungen, Bibliothek, Reichskanzleitrakt, Reitschule — bedeutend genug, den Geist des Ganzen und die angestrebte Einheitlichkeit erkennen zu lassen; sie sind zumeist Werk oder Idee Fischer von

Erlachs, dessen Sohn Josef Emanuel es oblag, das künstlerische Testament des schon in den Anfängen gestorbenen Großmeisters zu vollstrecken. Er war ein so treuer Fortsetzer und verständnisvoller Fortbilder von dessen Stil, daß die Anteile von Vater und Sohn fast unscheidbar verschwimmen; nur daß die klassizistische Tendenz, die tief im Wesen des ersteren steckt, unter französischem Einfluß beim jüngeren Fischer im Ganzen und in vielen Einzelheiten immer schärfer zutage tritt. - Die Hofstallungen, an denen 1721 gebaut wurde, hat Johann Bernhard noch in fein Architekturwerk aufnehmen können; von dem hier verzeichneten Riesenprojekt, das mit Höfen und Gartenanlagen tief in die Vorstadt hätte eindringen follen, ist nur der Vordertrakt ausgeführt worden, der nun - gewissermaßen eine körperlose Fassade von riesenhafter Erstreckung - übermäßig artikuliert und nüchtern wirkt. Die Hofbibliothek wurde 1722, im Jahre vor dem Tode des älteren Fischer, begonnen (Abb. 77 u. 78); auf ihn geht sicher die Gesamtanordnung, die einen elliptischen Zentralraum mit langen, durch eingestellte Säulenpaare gegliederten Flügeln kombiniert, ein dem Fischerschen Kirchenschema verwandter Gedanke zurück, der einen außerordentlichen Raumeindruck und durch glückliche Lichtführung und vortreffliche Ausnützung des malerischen und bildnerischen Schmucks auch einen prächtigen Farbeneindruck hervorbringt. Etwa gleichzeitig wie an der Hofbibliothek wurde am Reichskanzleitrakt gearbeitet (Abb. 79), der dem Leopoldinischen Trakt gegenüberliegend die alte Burg und den Amalienhof verbindet und so einen regelmäßigen rechteckigen Hof zum Abschluß bringt, dessen Seiten wohl verschiedenen Bauzeiten entstammen, aber doch genügend zusammenpassen, den Eindruck monumentaler Geschlossenheit zu erzielen. Die Reichskanzlei ist eine Fortbildung und Bereicherung der Fassade des Prinz Eugenschen Winterpalastes; über zweigeschossigem Sockel zwei von einer Pilasterordnung zusammengefaste Hauptgeschosse, über denen das reich ausgebildete Abschlußgesimse läuft. Der wesentliche Unterschied zwischen beiden besteht darin, daß die Rhythmik der Gliederung eine viel lebhaftere ist; die drei Portalachsen sind kräftig betont und die mittlere von ihnen durch das Anschwellen aller Motive als das Zentrum der ganzen Front hervorgehoben; auch hält sich die Dekoration nicht im Flachen wie dort, gewichtig belasten die pathetischen Herkulesgruppen Mattiellis



Abb. 79. Reichskanzleitrakt der Hofburg

bei den Seitendurchgängen die Flügelenden der einheitlich überblickbaren Front. Den Abschluß dieser Fischerschen Bauperiode bildet die Winterreitschule von etwa 1735, in Charakter und Detail derjenige dieser Bauten, an dem Josef Emanuels Art sich am deutlichsten gegen die des Vaters abhebt; ein ausgesprochen französischer Klassizismus waltet in dieser glänzenden, aber kalten Schauarchitektur.

Um diese Zeit scheint dem großzügigen Unternehmen der Atem ausgegangen zu sein; an der Ecke der Reitschule, wo zuerst ein Ballhaus und nachmals das "alte Burgtheater" klebte, brach der Bau ab und bildeten bis um 1890 Fragmente und Ansätze ein mehr malerisches als monumentales Gewinkel. Die Vollendung der Burgfassade nach dieser Seite hätte durchgreisende Demolierungen und Neubauten erfordert; aus einem grandiosen Entwurf Fischers und aus den schon etwas reduzierten Stichen wissen wir wie dieser Michaelertrakt gedacht war: eine kräftig eingebogene Fassade, deren Motive denen der Reichskanzlei entsprechen, aber über diese hinaus zum Charakter repräsentativer Feierlichkeit gesteigert sind, der an der Reitschulecke, wenn man sie isoliert betrachtet, eisig wirkt, dem stadtwärts gewandten Empfangshof der

kaiserlichen Burg aber wohl angemessen war. Erst 1893 hat man das Fischersche Projekt zur Ausführung gebracht; so sehr es für diese Zeit, die sich künstlerisch dem stolzen Barock gesinnungsverwandt fühlen durfte, aber zur Betätigung ihrer großen Gesinnung des Formenreichtums der Tradition bedurfte, charakteristisch ist, daß überhaupt auf jenen lang entschlummerten Plan zurückgegriffen wurde, so charakteristisch sind auch die an ihm vorgenommenen Änderungen; sie vergröbern die Idee und machen handgreiflich, wo der unmittelbaren Meisterung dieser Formensprache zur lebensvollen Gliederung und Abstufung der Front Andeutungen genügt hatten. Besonders auffallend ist die übermäßige Betonung der Mitte durch die gewaltige Kuppel; dieses Motiv hatte bei Fischer überhaupt gefehlt und findet sich zuerst - allerdings wesentlich bescheidener und einer Fassade von bedeutend kleineren Verhältnissen angepaßt - bei einer von Hildebrandt geplanten Burgfassade gegen die Stadt. Hildebrandt hat sich unmittelbar nach dem Tode des älteren Fischer sehr nachdrücklich für den Burgbau interessiert und nicht nur für jene Michaelerfassade, sondern für einen einheitlichen Ausbau der Vorstadtseite neue und sorgfältige Entwürfe geliefert. Er mochte hoffen, die Leitung des Baus zu erlangen, doch gehen nur Einzelheiten - wie die einspringende Ecke gegen die Schauflergasse oder etwa Innenhöfe des Reichskanzleitrakts - auf ihn zurück, im wesentlichen blieb die Arbeit in den Händen des jüngeren Fischer, der vielleicht einzelne Anregungen Hildebrandts aufnahm, aber zum Vorteil des Ganzen an der Tradition feines Vaters festhielt; denn diese Entwürfe, die manche am Belvedere und am Stiftsbau von Göttweig benütte Motive gefällig, aber ohne großen Zug variieren, machen den Unterschied zwischen den beiden Konkurrenten sehr deutlich: Hildebrandt ein Meister im Kleinen, Fischer ein Meister im Großen, dieser im Detail bisweilen arm und schematisch, aber der Aufgabe - auch der größten - stets gewachsen, jener von unerschöpflicher Erfindungsgabe und sprudelnder Phantastik im Einzelnen, im Ganzen aber auf einen kleinen Vorrat von Gedanken beschränkt und auch für die Kaiserburg, die stolzeste Sehnsucht einer von hohem Bauehrgeiz erfüllten Generation, nur über die Liebenswürdigkeit verfügend, die ihm in der Privatarchitektur verdiente Lorbeeren verschafft hatte.

Hildebrandts unmittelbarer Anteil am Wiener Stadtbilde be-

ruht, da das Gartenpalais der Grafen Harrach (jetst Reitlehrinstitut) fast völlig zerstört ist, neben dem Gartenpalais der Grafen Schönborn (iett städtisch) und dem Ministerium für Äußeres hauptfächlich auf Privathäufern und zwei Schöpfungen, dem Palais Kinsky (1709 -13 für den Grafen Daun gebaut) und dem Belvedere, das 1714, bzw. 1721-23 als Sommerpalast des Prinzen Eugen von Savoyen errichtet worden ist; beide Bauherren gehören anderen einem Kreise, einer anderen Hofpartei an



Abb. 80. Palais Kinsky

als die Förderer Fischers, an deren Spite der kaiserliche Generalbaudirektor Reichsgraf Gundacker von Althann stand, und es mag an der alten Tradition etwas Wahres sein, die die Rivalität der beiden Künstler aus dem Intrigenspiel zweier mächtiger Adelskoterien genährt werden läßt. Jedenfalls aber beruht der Gegensatz zwischen ihnen hauptsächlich auf der Verschiedenheit der künstlerischen Anlage, wie der künstlerischen Herkunst; Johann Lukas von Hildebrandt, 1668 in Genua geboren, in den Armeen des Prinzen Eugen als Militäringenieur tätig, in allen Sätteln der Praxis gerecht, ehe er zum Bauschaffen kam, wie umgekehrt Fischer aller Theorie voll war, ehe er ans Bauen schritt; auch menschlich,



Abb. 81. Hauptportal des Palais Kinsky

foweit wir sehen können, ganz anders als Fischer: schmiegsam und liebenswürdig, ein eifriger und fast geschwätziger Briefschreiber, vielleicht etwas leichtsinnig und seicht; wahrscheinlich ohne den Sparren zuviel im Kopf, den an Fischer einer seiner Bauherren, Fürst Adam Franz Schwarzenberg, tadelte. Das Palais Kinsky zeigt den Gegensat in künstlerische Tat umgesetzt (Abb. 80); in sehr bescheidenen Maßen gehalten, mit allen Zaubern einer bestrickenden Anmut übersponnen, ohne Betonung der architektonischen Struktur, als malerischer Bau ein wahrhaftes Juwel. Über dem



Abb. 82. Gesamtansicht des Belvedere, nach dem Stich von Schütz von 1785

Sockel, der in das Hauptgeschoß überleitet und aus dem das Portal unabgetrennt wächst (Abb. 81), laufen zwei Fensterreihen, die obere reicher und schwerer als die untere; sie sind von einer Riesenordnung von Pilastern zusammengehalten, von denen die mittleren durch Verjüngung nach unten und eine reiche Ranke unter dem Kompositkapitäl ausgezeichnet sind; der obere Abschluß faßt den unteren Reichtum nicht beruhigend zusammen, sondern läßt ihn in eine manniafach verschlungene Figurenbalustrade ausklingen. Mit ebenfolder kunftgewerblicher Schmuckfreude, die ins kleinste auszufeilen nicht ermüdet, ist auch das Innere gestaltet, vor allem find Vorhalle und Stiegenhaus reich durchgebildet: über einem auf Konfolen umlaufenden Gang scheint die von Marcantonio Chiarini mit einem allegorischen Fresko bemalte Decke, deren Kehle sich der Untensicht entzieht, frei zu schweben; Nischenfiguren an den Stiegenwänden und Puttenpaare, die das üppige Gewinde der Brüstung gliedern, wohl von Giuliani gearbeitet, bilden hier wie bei anderen Stiegen Hildebrandts, den Anteil der Skulptur.

In den beiden Gebäuden des Belvederes feiert Hildebrandts baukünstlerische Phantasie ihren höchsten Triumph. Das untere,



Abb. 83. Seitenansicht des oberen Belvedere

ältere und kleinere, Belvedere, das jett das Barockmuseum enthält, bildet mit seiner lebendigen Gliederung und ausdrucksvollen Silhouette den Abschlußprospekt der ganzen Anlage, die als sanst gestufter Terrassengarten, von dunkeln Taxuswänden umfriedet und von gelben Kieswegen zwischen Rasenparterres durchkreuzt, von der Anhöhe herabsteigt, die das Feenschloß des oberen Belvedere krönt (Abb. 82). Ein Hinweis auf Fischersche Gartenschlösser, Schönbrunn oder Schwarzenberg, enthebt der Mühe, diesen Reichtum ineinander gewachsener malerischer Motive zu analysieren; in den Fronten verschweben Wand und Gliederung, Fenster und Rahmung zu einem flimmernden Schleier, und der Höhe nach lebt sich jeder Bauteil gesondert aus und endet in ein eigenwillig gesormtes Dach, das sich mit den anderen zu einer keck geknickten Abschlußlinie verbindet (Abb. 83). Wenn bei Fischer ein logisch durchgeführtes Gerüst den ganzen Bau von außen zu stützen scheint, hat man hier den Eindruck, daß er von einer organischen Kraft lebt, die von innen heraus quillt und das Ganze mit heiterer Schönheit und Lebendigkeit durchtränkt; diesen Eindruck erhöht noch die Innengus-



Abb. 84. Barockhäuser "am Hof", das linke von Hildebrandt

stattung, die zum Teil erhalten, zum Teil aus dem großen Stichwerk zu ersehen ist, in dem S. Kleiner das "Siegeslager" des großen Feldherrn verewigt hat; die Deckengemälde von Carlo Carlone und Mart. Altomonte, die zierlichen Stukkos Santino Bussis vervollständigen diesen Schmuckschrein des Wiener Barock. In der festlichen Phantastik dieses üppigen Baus hat man einen Einfluß der Theaterarchitektur der Galli-Bibiena erblicken wollen; wie mir scheint, mit mehr Recht, als wenn man immer wieder das französische Element als das ausschlaggebende bei Hildebrandt — zum Unterschied von der italienischen Note bei Fischer - hervorhebt. Fast möchte man das Umgekehrte behaupten; von Einzelmotiven abgesehen, die der eine und der andere französischen Anregungen verdanken, entspricht die Baugesinnung Fischers vielmehr der unausrottbaren klassizistischen Neigung Frankreichs, während Hildebrandt im malerischen Reichtum der Paläste seiner Geburtsstadt Genua und in der heiteren Ungebundenheit Oberitaliens wurzelt, wo er in der Armee feines künftigen Mäzens seine Jugendjahre verbrachte; die sprudelnde Lebhaftigkeit seiner Meisterschaft, die wohl Jean Marot und



Abb. 85. Barokes Vorstadthaus in St. Ulmen

anderen französischen Baukünstern Wesensverwandtes zu entlehnen verstand, würde doch erst in einer späteren Stufe französischer Baukunste eine tiefergehende geistige Analogie finden.

Die polare Gegenlählichkeit Fi-Ichers und Hildebrandts umipannt den ganzen Reichtum der Wiener Barockarchitektur: die Meister. die neben und nach ihnen tätig waren, fußen in ihnen, haben zumeift in irgendeiner Weile Anteil an beiden. Ihre Chulbildende

Kraft hat sich verschieden geäußert: bei Fischer durch die Konsequenz der — noch durch den Sohn weitergeführten — Entwicklung und das stark rationale Element, bei Hildebrandt durch das in seinem zwanglosen Naturalismus und seiner liebenswürdigen Heiterkeit so unmittelbar österreichisch wirkende Temperament. Den kleineren im Handwerk ausgehenden Baumeistern, denen Wien zahlreiche kleine Paläste und Privathäuser verdankt, saß ein ähnliches Wesen im Blute, und so überwiegt im architektonischen Durchschnitt Hildebrandts anmutiger Individualismus und seine Freude am zierlichen Einzelmotiv über Fischers Einstuß. Trop der verhee-

renden Bautätigkeit der letten Jahrzehnte hat fich in den Altftadtstraßen und auf den protigen

Vorstadt..gründen" manches qute Beifpiel erhalten (Abb. 84 und 85); wie der gleiche Geist sich monumental gebärdet, wird vielleicht am besten durch die Städtische Feuerwehrzentrale illustriert, die 1733 als "bürgerliches Zeughaus" von Anton Ofpel gehaut worden ift: mit naiver Effektfuche find Motive

ineinanderge-Ichachtelt,darüber ragen Mattiellis



Abb. 86. Städtische Feuerwehr (ehemals bürgerliches Zeughaus)

Gruppen und Trophäen zackig in die Lüfte (Abb. 86).

Der Anteil der kirchlichen Architektur an dieser beträchtlichen Baubewegung ist weniger ausgeprägt, weil es sich hier nur um eine Fortsetzung der schon im verangegangenen Zeitraum höchst bedeutenden Tätigkeit auf diesem Gebiet handeln konnte; Aufgaben und Lösungen lagen bereits vor, nur größere Straffheit und bewußtere Monumentalität konnten ihnen aus der neuen Baugesinnung zuströmen. Ein gutes Beispiel hat die reiche Auswertung des zweitürmigen Fassadentyps geboten, wie ihn — zum Unterschied von der Jesuiten- und selbst noch der Servitenkirche — die Waisenhauskirche, deren Giebelmotiv dem des Ospelschen Zeughauses nahe

verwandt ist, die Kirche zu den vierzehn Nothelfern im Liechtenthal (von 1712, 1770 von Ritter umgebaut), vor allem aber die Trinitarier- (jett Minoriten)kirche in der Alserstraße, die Mariahilfer- und Maria-Treukirche sowie S. Dorothea ausgebildet haben, von denen wieder ein kenntlicher Faden zur Fassade von S. Peter führt. Noch deutlicher spricht die konsequente Ausbildung des zentralen Kirchenraums, dessen Gedanke gleichfalls in der vorigen Periode - in der Servitenkirche - in Wien aufgetaucht war, nun aber über andere Grundrißlöfungen ein entschiedenes Übergewicht gewinnt; daß die Anregung dazu ursprünglich aus Italien gekommen war, ist unzweifelhaft, einmal auf nordischen Boden verpflanzt kann sie aber, ohne immer wieder auf bestimmte italienische Vorlagen angewiesen zu sein, selbständige Triebkraft entwickelt haben, zumal ein Meister vom Range Fischer von Erlachs ihr besondere Liebe gewidmet hat. Sein Salzburger Kirchenbau steht ganz im Zeichen dieses Gedankens, den er wahrscheinlich Prager Anregungen verdankt und den er nach vielfachem Tasten in der Wiener Karlskirche klassischer Reife zugeführt hat (Abb. 87). Die Kirche war anläßlich der Pest von 1713 vom Kaiser gelobt worden; zwei Jahre später ging Fischer aus einer Konkurrenz mit Hildebrandt und Ferdinand Galli-Bibiena als Sieger hervor; 1716 erfolgte die Grundsteinlegung, 1725 war die Kuppel vollendet, 1737 die ganze Kirche fertig, deren Bau seit 1723 in den Händen des jüngeren Fischer gelegen war. Die originelle Fassade mit einer Vorhalle und zwei in niedrige Glockentürme ausgehenden Flügeln, erhält ihre befondere Signatur durch die beherrschende Kuppel und die beiden sie flankierenden Triumphalfäulen, die Reliefbänder mit Darstellungen aus dem Leben des Titelheiligen umwinden; die einzelnen Motive, die in dieser Festdekoration allerhöchsten Ranges angewendet sind, lassen sich bis in Fischers frühe Arbeiten zurückverfolgen, zu der Art der Zusammenfassung mag - eher als die Turiner Superga - die Pariser Minoritenkirche den Anstoß geliefert haben. Auf einem freien und überhöhten Gelände erbaut, hat die Kirche die Wirkung ihrer kühnen und reichen Silhouette ursprünglich voll und weitreichend entfalten können; die Verbauung ihrer Umgebung - namentlich der Bau der Technischen Hochschule 1814-18 und deren nachträglichen Erhöhung - hat sie in einen neuen architektonischen Verband gerückt, zwischen dessen völliger



Abb. 87. Karlskirche

Ausnützung und dem anfänglich erstrebten landschaftlichen Reize die gegenwärtige Raumgestaltung unentschlossen in der Mitte bleibt.

Dem Inneren der Kirche verleiht die durchsichtige Klarheit der Grundrißbildung ihr Gepräge (Abb. 88); das glückliche Verhältnis



Abb. 88. Karlskirche, Innenanficht

der kleinen diagonal gestellten Ovalkapellen und der beiden an den kurzen Durchmesser angeschlossenen großen Seitenkapellen zu dem Oval des Hauptraums, die klare Abtrennung und organische Verbindung all der Nebenglieder des Baugewächses werden durch den Verzicht auf dekoratives Beiwerk noch bedeutend gesördert. Kein bunter Farbenschmuck, keine üppige Stuckzier beeinträchtigt die Wirkung der großräumigen und ruhevoll gemeisterten Verhältnisse; über dem kühlen, farblosen Bau füllt Rottmayrs mächtiges



Abb 89. Salefianerinnenkirche

Fresko die weite Kuppel, alle wärmere Lebendigkeit in die überirdische Himmelswelt verlegend, in deren Unendlichkeit der unten so übersichtliche und bestimmt meßbare Raum ausquillt. Die Dekoration erweist sich hier nicht als ein willkürliches Beiwerk der Ausführung, sondern in Art und Menge aufs genaueste mit dem Kern der architektonischen Idee verwachsen; ihre Kühle in der Karlskirche ist nicht Kahlheit, sondern der Aussluß der gleichen harmonischen Reise, die in der Gesamtkonzeption dieses Baues herrscht. Man fühlt wohl, das Endglied einer Entwicklung vor sich zu haben, die ein wesentliches Stück von Fischers Werdegang ist.

Von diesem Standpunkt aus scheint die vielfach umstrittene Frage, ob auch die Peterskirche, die 1702-33 auf dem Grund der demolierten gotischen Kirche gebaut worden ist, und die 1717 bis 1730 gebaute Salesianerinnenkirche auf Fischer zurückgehen, eine unzweideutige Antwort zu erhalten; auf dem Wege von der Salzburger Dreifaltigkeitskirche - die noch in ähnlicher Weise an dem Problem tastet wie die Wiener Servitenkirche - über die dortige Kollegienkirche zur Karlskirche in Wien ist für die beiden genannten Zentralbauten kein Plat. Daß in ihrem Grundriß einiges mit der Karlskirche übereinstimmt, beweist die Zusammengehörigkeit noch nicht; denn die Zentralbauidee steht in diesen Jahren überhaupt im Vordergrund des architektonischen Interesses. Mannigfache Versuche wurden gemacht; die Mariatreukirche der Piaristen, die Leopoldskirche auf dem Leopoldsberg und die Florianskirche in Matsleinsdorf (1725) variieren den Gedanken, der nachmals noch in der Lainzer Pfarrkirche (1736), der Gardekirche (1755-63) und der Ägydiuskirche in Gumpendorf (1765-70 von J. Reymund gebaut) weiterlebt; noch lehrreicher für das Zwingende dieser künstlerischen Idee ist die Barockisserung der gotischen Deutschordenskirche in den Jahren 1720-25. Wie die straßenfeitige Langseite der in das ursprünglich unregelmäßige Ordenshaus eingebauten Kirche durch Vermauerung eines Spitbogenfensters und Zusammenfassung der übrigen durch einen Flachgiebel zum Hauptmotiv und Zentrum einer ganz einheitlichen und symmetrischen Barockfront gemacht wird, so wird das einschiffige Innere durch Abschrägung der Ecken und Einbau von Oratorien zu einem Zentralraum, in dem neben der Hauptachse auch zwei Diagonalachsen sich geltend machen. Zu dieser Gruppe von Bauten gehören auch die Salesianerinnen- und die Peterskirche, ohne Fischer näher zu stehen als andere. Bei ersterer ist durch Auflösung der Langseiten in zwei große, der Vorhalle und dem Chor entsprechende Kapellen eine Hauptrichtung ausgeschieden - was Fischer ganz fremd ist - und ein völlig in sich ruhender Raum geschaffen, dessen bunte Wände sich mit dem bunten Kuppelfresko Pellegrinis zu einem starken Klang zusammenschließen; die Außenfassade wächst in die Klosterfront über (Abb. 89), deren Schrägstellung zur Straße nicht nur nicht stört, sondern durch die geschickte Anlage des Vorgartens zu glücklicher Wirkung ausgenutzt



Abb. 90. Peterskirche, Fassade

ist. Es liegt kein Grund vor zu zweiseln, daß der Schöpfer dieser trefflichen Anlage der von Tradition und Urkunden genannte Donato Felice von Allio ist, der das Stist Klosterneuburg vor den Toren Wiens neu gebaut hat. Für die Peterskirche (Abb. 90) ist kein Architekt überliesert; aber so sischerisch ihr Grundriß ist, so fremd ist ihre Baugesinnung dem Meister, sowohl in dem malerischen, pikante Einzelwirkungen herausarbeitenden Außenbau — dem Andrea Altomonte dann 1751 den zierlichen Portalvorbau anfügte — als im prunkvollen Inneren, dessen farbiger Glanz mit allen Mitteln einer wirkungssicheren Dekorationskunst erzielt ist (Abb. 91). Diese fröhliche warme Pracht ist Fischer selbst in seinen üppigeren Jugendjahren fremd, stimmt aber mit der reicheren Fülle und geschmack-



Abb. 91. Peterskirche, Innenanficht

volleren Sicherheit, zu denen Andrea Pozzo die frühere Schwerfälligkeit der kirchlichen Dekoration befeuert hatte; dessen Ausstattung der Jesuitenkirche (Abb. 92) mit den in die Öffnungen zu den Seitenschiffen eingestellten glatten und gewundenen Säulen, mit dem in die Architektur eingewachsenen und sie wie ein Hauptmotiv beherrschenden Hochaltar und der großzügigen, den geistigen Gehalt dieser Architektur verbildlichenden Deckenmalerei ist trots der völligen Erneuerung der letzteren ein vorzügliches Beispiel der



Abb. 92. Jesuitenkirche, Innenansicht

neuen Gesinnung, die die neuentstehenden kirchlichen Einrichtungen erfüllt, die von früher vorhandenen gründlich erneut. Innerhalb dieses dekorativen Barock, in dem sich die angestammte Sinnenfreudigkeit und das Triumphgefühl des wiedergewonnenen Katho-

lizismus glorreich verschmelzen, steht die Peterskirche am Ehrenplat; Antonio Galli-Bibiena, der die Chordecke gemalt hat, als ihren Erbauer vorschlagen, wie Ilg getan hat, zeigt wenigstens die allgemeine Richtung, der diese Kirche, Schwesterbau und Gegenpol von St. Karl, angehört.

Das reiche Stück künstlerischer Entwicklung, das das österreichische Barock einschließt, wird durch zwei Denksäulen eingegrenzt; der Schritt von der Dreisaltigkeitssäule am Graben (Abb. 66) zu der Josefssäule auf dem Hohen Markt (Abb. 93), die 1706 vom älteren Fischer entworsen, 1732 vom jüngeren ausgerichtet worden ist, führt durch die Hochblüte des Stils. Dort ein üppiges Schwelgen in dekorativer Überfülle, ein Verschwimmen von Architektur und Skulptur, ein Gemisch von Volkskunst und Hoskunst; hier eine völlige, fast kühle Besonnenheit, eine klare Scheidung des Ausbaus und der Bildwerke, der Ausdruck einer künstlerischen Persönlickeit. Gewinn und Verlust halten einander die Wage; denn der architektonischen Überlegenheit und größeren Feinheit im Detail, die diese Fortbildung des Berninischen Altartabernakels von St. Peter auszeichnet, steht eine Verminderung des Empfindungsgehalts und der dekorativen Schlagkrast gegenüber.

Daß die Grabensäule hierin überlegen ist, ist - außer in der allgemeinen zeitbedingten künstlerischen Wandlung - in der Qualität der Bildhauerarbeit begründet; denn während Corradinis Vermählung Mariä an der Josefssäule infolge ihres durchaus unösterreichischen Geistes fremd wirkt und fast nur ihre bedeutende technische Tüchtigkeit Achtung abnötigt, haben bei der Grabenfäule, an der die besten heimischen Kräfte wetteiserten, manche Teile einen hohen Eigenwert. Namentlich ragen des genialen Matthias Rauchmiller Engel - es sind der sitzende mit dem Buch und die beiden stehenden mit Laute und Posaune - durch ihre knappe Grazie und ihren feinen Ausdruck über jene Krackers und Gunsts hervor und hat Paul Strudel in den Figuren des Glaubens und der Pest einer neuen Auffassung glückliche Gestaltung gegeben. Größere Kraft und blühende Gesundheit belebt diese schwungvollen Gestalten gegenüber der eckigen Dürre und puppenhaften Unlebendigkeit der vorangegangenen Zeit, wovon der knienden Gestalt des betenden Kaisers so gut einiges anhängt, wie noch mehr den recht durchschnittlichen Kaiserfiguren im großen Prunksaal der



Abb. 93. Josefsfäule auf dem Hohen Markt

Hofbibliothek, deren Serie Paul Strudel begonnen hat und nach seinem Tode sein Bruder Peter vollenden ließ.

Dieser Südtiroler bildet den Übergang zu einer Gruppe von Bildhauern, deren Richtung in engem Zusammenhang mit dem architektonischen Schaffen steht; auch wo ihre Arbeiten nicht unmittelbar zu einem Bauwerk gehören, haftet ihnen ein dekora-



Abb. 94. Portal des Finanzministeriums mit Reliefs von Mattielli

tiver Zug an. Diese dekorative Tendenz wurzelt einerseits in dem Streben, sich einer gegebenen Situation einzufügen, also in einem architektonischen oder landschaftlichen Ganzen dienendes Glied zu sein, anderseits in dem Verlangen, innerhalb dieser dienenden Rolle doch ein Stück Eigenbedeutung zu wahren; beides zusammen führt zu einer Gleichgültigkeit gegen den gedanklichen und ethischen Gehalt, zur Auflockerung der Konturen, zur nebenfächlichen Behandlung der Einzelsorm. In der Figur oder Gruppe sollen alle Teile zur Einheit verschmelzen und diese erst durch



Abb. 95. Garteníkulptur Mattiellis im Schwarzenbergpark

Beziehung auf ein Größeres den wahren Sinn erhalten; erst mit dem Altar, zu dem sie gehören, zusammengesehen, erst als Elemente der Kirchenfront, der Palastfassade, des Gartenparterres gewinnen diese Skulpturen ihr künstlerisches Lebensrecht. Von dieser Basis losgelöst haben sie in der Oberstächlichkeit der Durchbildung, der Sucht nach kompliziertem Aufbau und reicher Silhouettenwirkung etwas Gesuchtes und Unsolides, das sich bei einzelnen hervorragenden Werken — wie etwa den drei prachtvollen Elsenbeinstatuetten des Kaisers Leopold I., Josef I. und Karl VI. von dem Universalkünstler Matthias Steinl — zum Eindruck des Meisterstückes erhebt, das alle technischen Schwierigkeiten glänzend lösen, nichts als eine künstlerische Leistung schlechtweg sein soll; etwas von dieser l'art pour l'art-Auffassung lebt dann in den Aufnahmsstücken weiter, die die Künstler — sich zu ausnahmsweiser Leistung steigernd — zum ausschließlichen Zweck der Aufnahme in die Akademie ansertigten.

Unter den eigentlichen dekorativen Bildhauern steht Lorenzo Mattielli an erster Stelle; präziser als Franz Caspar, von dem die großen Engel vor der Karlskirche herrühren, oder als Stanetti, auf den die Giebelskulpturen derselben Kirche und ein Teil der Figuren im Belvedere-Garten zurückgehen, hat Mattielli das Wesen der dekorativen Aufgabe erfaßt und sie feiner als jene ausgeführt; auch die staunenswürdige Fruchtbarkeit gehört zum Gesamtbilde dieses glänzenden Virtuosen, der eine Reihe von Kräften, Mitglieder der eigenen Werkstatt und fremde Handwerker, zur Ausführung seiner Modelle heranzog. Alle seine Arbeiten bezeugen eine wunderbare Anpassungsfähigkeit; die wuchtigen Gruppen der Herkulestaten, die durch prahlerische Krastentsaltung und gehäufte Theatralik den weit auswärts liegenden Hauptportalen der langgestreckten Reichskanzleifront die gewollte Betonung erzwingen (Abb. 79); die gegenständlich gleichen Reliefs an den Toren des Prinz Eugenschen Winterpalasts (Abb. 94), die sich der Lage an der schmalen Straße entsprechend auf bloße Nahwirkung einstellen: der schlanke Erzengel auf dem kleinen Vorbau von St. Michael, dessen lebhafte Bewegung ihn von der kahlen Front dahinter ablösen soll; die Sphingen in Hetsendorf, deren geschmeidige Kattenkörper die energischen Voluten, auf denen sie lagern, ins Leibhaftige umsetzen; die Entführungsgruppen im Schwarzenbergpark, deren wirbelnde Verschlingungen und zackige Umrisse gegen dunkle Laubwände oder hellen Himmel gestellt gleich sprühende Lebendigkeit entwickeln (Abb. 95, auch Abb. 74). Überall das gleiche Verständnis für die Besonderheit der Aufgabe, die gleiche Fähigkeit.



Abb. 96. Bleifigur vom Donnerschen Brunnen auf dem Neuen Markt. Leihgabe der Stadt Wien in der Österr. Galerie

ihr die ununterdrückte eigene Persönlichkeit unterzuordnen, deren hösische Feinheit und Eleganz immer wieder durchleuchtet. Eine Stuse tieser steht in alledem der Venezianer Giovanni Giuliani, der Mattielli in der Vielseitigkeit der Ausgaben und dem Umfang des Werkstattbetriebes einigermaßen ähnelt; seine Skulpturen — von denen in Wien die am Liechtensteinpalais die wichtigsten sind — sind unpersönlicher und gröber, dementsprechend auch volkstümlicher und empfundener; ein Strahl dieser Erdenwärme ist wohltuend in die so vornehme und von der hösischen Renaissance beeinsluste Kunst seines großen Schülers Georg Raphael Donner eingedrungen.

Donner ist der Stolz Wiens auf dem Gebiete der Bildhauerei; er läutert alle Anregungen und Richtungen, die er hier vorsindet zu seiner feinnervigen und starken Kunst und übt auf die weitere Entwicklung der Wiener Plastik einen nachhaltigen Einsluß aus, der selbst am Ende seines Jahrhunderts noch nicht völlig versiegt ist. Dabei hat Donner seine Krast der Stadt, die beinahe seine Vaterstadt heißen kann — so nahe liegt Eßlingen, wo er am 24. Mai 1693 geboren ist, ihrem Gebiet — nur gelegentlich zur

Verfügung gestellt; seine Jugendwerke sind in Oberösterreich und Salzburg, wohin ihn der lokalen Tradition nach ein Mißersolg beim Wettbewerb um den Skulpturenschmuck der Karlskirche vertrieben haben soll, und seine reisen Jahre hat er im Dienst eines kunstsfreundlichen Kirchenfürsten in Preßburg verbracht. Aber versöhnend steht dieser Existenz in der Fremde die Tatsache gegenüber, daß der Wiener Magistrat, also der Inbegriff der Bürgerschaft, ihm die bedeutendsten und ehrenvollsten Austräge erteilte, über die er verfügte, so daß Donners Werke, die das Stadtbild zieren, dasur im eigentlichsten Sinne des Wortes Wien angehören.

Eine erst später nach Wien gelangte Arbeit Donners ergänzt in glücklicher Weise den Reichtum der hier besindlichen Werke; die 1734 dem Herrn von Kirchner in sein Schloß Breitenfurt gelieserte, jetzt in der Österreichischen Galerie ausgestellte Krönung Kaiser Karls VI. zeigt gerade in ihrer Gegenüberstellung mit Balthasar Permosers berühmter Apotheose des Prinzen Eugen, zu der sie eine Art Pendant bildet, wie Altes und Neues, Tradition und persönliches Genie in Donner verwachsen. An Stelle der durchlöcherten Silhouette, die in eine ragende Spitze ausläust, ist ein sestgeschlossener Umriß getreten, der zwanglos ein hohes Rechteck umschreibt; statt der kühn übereinandergetürmten, mehr gleitenden als stehenden Figuren und Attribute bauen sich die einzelnen Motive klar und ruhig aus; aus dem dekorativen Knäuel der Permoserschen wirbelnden Gruppe ist ein sinnvoll bedeutender Vorgang geworden, der den siegreichen Kaiser würdig allegorissert.

Dieser Sinn für Klarheit der skulpturalen Form, ein Zurückgehen auf uralte bildnerische Aufgaben, das Donner in höherem Grade, als den Tatsachen entspricht, in den Ruf antikisierender Neigung gebracht hat, entsaltet sich noch größer und freier an dem Hauptwerk, das seinen Ruhm in Heimat und Fremde am sestesten begründet hat, dem 1737-39 entstandenen Brunnen auf dem Neuen Markt. Vier nackte Gestalten, zwei Männer, zwei Frauen, die Hauptslüße Österreichs versinnbildlichend, lagern auf dem Rand des Beckens, aus dessen Mitte ein gewundenes Postament als Sits der "Providentia" aufsteigt. Einer alten konventionellen Form ist durch die Intensität des Liegens und Sitzens, des Sichstützens und -streckens neue Lebendigkeit eingeslößt; dazu das reichgedrehte Sitzmotiv der — aus Giovanni Bolognas Formenschatz



Abb. 97. Andromedabrunnen von G. R. Donner im Alten Rathaus

stammenden — beherrschenden Frauenfigur, deren Bewegung die Windung ihres Sitzes aufs glücklichste unterstützt, so daß die Schwierigkeit, einem von allen Seiten freien Monument eine allseitige Wirkungsmöglichkeit zu wahren, meisterhast gelöst ist. Seine Wirkung war weicher und gedämpster, als sich noch die ursprünglichen Bleisiguren an Ort und Stelle befanden (Abb.96); die Bronzekopien, die sie seit 1873 ersetzen, wirken schärfer und bestimmter, betonen die Silhouetten und zerreißen so den melodischen Schwung

des Aufbaues, dessen leiser Zauber den gröberen Bedürfnissen der Siebzigerjahre — charakteristisch genug — nicht mehr entsprach. Seitdem die Originalfiguren in der Österreichischen Galerie zur Aufstellung gelangt sind, lassen sich außer den kompositionellen Vorzügen, die den Donnerbrunnen zu einem künstlerischen Wahrzeichen der Stadt gemacht haben (s. auch Abb. 104), auch der seidigweiche Glanz der Oberstächenbehandlung und die vornehme Anmut der Köpse — die die Kopien stark verrohen — wieder würdigen.

Die besondere Zufriedenheit des Stadtrates mit dem Künstler des Brunnens und seiner Vorliebe für ihn ist nicht nur dadurch bezeugt, daß er ihm über das bedungene Honorar einen beträchtlichen Ehrensold anwies, sondern ergibt sich auch aus zwei anderen städtischen Aufträgen. Schon 1733 scheinen zwei Marmorreliefs für die Lavabos in der unteren Sakristei von St. Stefan - Hagar in der Wiiste und Christus und die Samariterin am Brunnen - bei Donner in Auftrag gegeben worden zu sein; 1739 wurden statt ihrer, die man lieber im Rathaus behalten wollte, zwei metallene Ersatsflücke - Taufe Christi und David, das Wasser ausgießend bestellt, die übrigens auch niemals an ihren Bestimmungsort kamen, fondern nur im Modell im Museum des Münzamts erhalten sind. Man kann vor den schimmernden Marmorreliefs, die jett die Österreichische Galerie besitzt, begreifen, daß sie der Stadtrat den Gefahren einer immerhin halb öffentlichen Aufstellung entziehen wollte: nie hat sich Donner vornehmer ausgedrückt als in diesen Reliefs, deren meisterhafte Technik von zartester, fast zeichnerischer Flachheit bis zum erhabenen Vollrund alle Feinheiten beherrscht. Schlank gestreckte Gestalten bewegen sich und ruhen in adliger Ungezwungenheit und Andeutungen von Landschaft führen den Blick in malerische Tiefen. Ähnlich ist die Reliefbehandlung - nur dem Bleimaterial entsprechend auf die letzten Feinheiten der Innenmodellierung verzichtend - bei dem Andromedarelief im Alten Rathaus (Abb. 97), der letten Arbeit des Meisters, deren Bezahlung größtenteils erst nach seinem am 5. Februar 1741 erfolgten Tode an die Witwe erfolgte; fast völlig vom Grunde gelöst erwartet die Jungfrau das aus der Tiefe heranstürmende Ungeheuer, während oben der stark verkleinerte Perseus - noch so fern und im kräftigen Relief seines Pegasus schon so nah - zur Rettung heraneilt. Gleichzeitig ist dieses Werk, dessen Rahmung doch wohl auf Donner selbst zurückgeht, unter seinen Wiener Arbeiten das dekorativ gelungenste; die Gitter des Brunnenbeckens unten und des Balkons oben, die beiden Puttenpaare an den Seiten bilden eine höchst reizvolle Einfassung des vornehmen Reliefs. Dieses ist stärker Donners persönliche Schöpfung, jene in höherem Grade Gemeingut des ganzen Stils; ihr harmonisches Ineinanderwachsen läßt auch die Kunst des Meisters bei aller Überlegenheit und Reise als ein Stück des allgemeinen österreichischen Barock erkennen.

Sein Einfluß auf die Folgezeit hat sich an den öffentlichen Werken - vorzüglich dem populären Mehlmarktbrunnen - immer wieder entzündet; außerdem hat er durch einen engeren Kreis persönlicher Schüler gewirkt. Unter diesen hat sein Bruder Matthäus Donner durch seine Lehrtätigkeit an der Akademie am meisten zur Ausbreitung seiner Kunstweise beigetragen; denn der eigene Stil des vornehmlich als Medailleur schätzbaren Künstlers weist alle Züge jenes, nur vergröbert und verflacht; sein allegorisches Relief im Stiegenhaus des Polais Breuner und Simsons Kampf mit dem Löwen im Münzamt zeigen Raffael Donners Kunst auf der Bahn akademischer Verarmung. Ihre handwerkliche Fortbildung find die Werke Josef Kohls, der übrigens durch die Verheiratung mit Donners Witwe gewiffermaßen sein Nachfolger im Gewerbe wird; namentlich der vortreffliche Figurenschmuck am Portalvorbau der Peterskirche, die Figuren von Johannes und Magdalena in der Schloßkapelle in Schönbrunn wirken wie eine Übersetung in bürgerlichere Gesinnung und kleinlichere Anmut. Das dekorative Erbe Donners tritt Balthasar Moll an, von dem Standbilder Kaiser Franz' I. in Schönbrunn und im Kaisergarten der Hofburg, Grabmäler des Kardinals Trautson in St. Stefan und des Feldmarschalls Grafen Daun in der Augustinerkirche, vor allem mehrere der prächtigsten Sarkophage von Mitgliedern des Kaiserhauses in der Kapuzinergruft stammen; die Formensprache Donners erscheint hier in einen prunkvolleren Stil übersett, in dem eine ältere in Formenüppigkeit schwelgende Dekorationslust wieder lebendig wird und auch neben jenen Werken lebendig bleibt, in denen in der zweiten Jahrhunderthälfte Donners Nachwirkung den werdenden Klassizismus vorbereitet.

Eine führende Persönlichkeit wie Donner, in der sich alle früheren

Richtungen mit den kommenden Tendenzen verknoten, hat die Malerei des österreichischen Barock nicht besessen; auch die 1692 von Peter Strudel als Privatanstalt gegründete, 1725 von Jakob van Schuppen als offizielle Institution neu erweckte Wiener Kunstakademie hat - obwohl in erster Linie von Malern für Maler eingerichtet - mangels überragender Persönlichkeiten eine klare Wiener Schule innerhalb der hauptfächlich von den großen Wandervirtuosen getragenen, von den großen Klöstern geförderten Reichskunst zunächst nicht heranzubilden vermocht. Stärker als andernorts wird hier in der Residenz das Gesamtbild der Malerei von fremden Künstlern verunklärt, die von vornehmen Liebhabern - vor allem Kaiser Josef I. und dem Prinzen Eugen - für bestimmte Aufgaben oder zu dauernder Dienstleistung berufen wurden; nur einzelne von ihnen sind völlig in die Wiener Kunst eingewachsen, in der Regel sind sie flüchtige Meteore an deren Firmament geblieben. Die meisten dieser Künstler sind Italiener; der Franzose Louis Dorigny, der Niederländer Schoonjans und der Augsburger Jonas Drentwett find Ausnahmen; auch fie gehören übrigens ihrer Schulung nach - wie die anderen - in den Kreis der italienischen Dekorationsmalerei, die in Wien triumphiert.

Durch sie wandelt sich die kleinzügige Dekorationsweise, die früher gegolten hatte; Decken und Wände waren von einem System verschieden geformter Bildflächen überzogen, denen die reiche schwere Stuckzier ihrer Umrahmungen gleichwertig gewesen war; auch inhaltlich zerfiel die Malerei, der Vielheit der Bildfelder entsprach eine Zergliederung des Gedankens in Einzelbilder, die erst durch Aneinanderreihen ein oft spitsfindig ersonnenes Ganzes ergaben. Nun tritt eine Vereinheitlichung ein; eine einzige Malerei ist über die zu schmückende Fläche ausgegossen, die Stukkos verkümmern zu bescheidener Einfassung, soweit nicht vorgezogen wird, durch gemalte Architektur einen angemessenen Rahmen zu schaffen. An Stelle der aneinandergeketteten verschiedenen Ideen ist auch inhaltlich Einheit getreten; ein Gedanke beherrscht krastvoll die Fülle der Gestalten und triumphierend schlagen der gedankliche Inhalt und die dekorative Aufgabe zu einem reichen vollen Schall zusammen.

Den Übergang zur neuen Auffassung bildet Antonio Beduzzis Deckenbild von 1710 im Landhaussaal (Abb. 98), wo die von Georg



Abb. 98. Deckenfresko Beduzzis im Landhausfaal

Haas verfertigte Renaissancedecke mit ihrer reichen Feldergliederung die Unterlage der Dekoration bildet; infolge dessen beanspruchen noch die rahmenden Teile fast die gleiche Geltung wie die gerahmten, aber die Malerei quillt über die ihr gezogenen Schranken, drückt alle andere Verzierung zu einem - wenngleich noch überreichen - Rahmen herunter und unterjocht die bunten Embleme in den Deckenfeldern dem Hauptgedanken des triumphierenden Österreich. Die Schonung des alten Plafonds - psychologisch ein Zeichen noch nicht voll erreichter Unbefangenheit macht das Werk zu einer Übergangserscheinung; noch wird an der Decke gemalt, diese wird verziert. Daß sich dies nun ändert, an Stelle gemalter Decken und Wände Decken- und Wandmalereien herrschend werden, daß die Dekorationsmalerei nun unmittelbar in den Dienst der Architektur tritt, die sie gliedert und aufhebt, ist - obschon es im Sinn der allgemeinen Entwicklung liegt doch am sichtbarsten mit der Person des Jesuiten Andrea Pozzo

verbunden, der 1704 nach Wien kam und auf die Dekorationsmalerei in Deutschland entscheidenden Einfluß gewann. Was er für Ordenskirchen und Schloßbauten geschaffen hat, ist jetzt großenteils zerstört; das Hauptwerk, die Fresken der lesuitenkirche, sind so weitgehend restauriert, daß fast von einer Kopie gesprochen werden kann, die Malereien in der kaiserlichen Favorita im Augarten find einem Brand zum Opfer gefallen, nur die großartige Decke im Liechtensteinschen Gartenpalais strahlt noch in alter Herrlichkeit. Aber die Einwirkung des großen Malerarchitekten ist nachhaltig gewesen; hier sah man Malerei und Architektur im größten Stil zu einer Wirkung zusammengezwungen, mit packender perspektivischer Täuschung gewaltige Scheinbauten aufgetürmt, einer überirdischen Welt den wirklich unwirklichen Schauplatzu bieten. Nicht mit dieser Kraft, aber in dieser Richtung arbeitet die Malerei weiter, zumal jene zeitweilig in Wien auftauchenden Fremden eine ähnlich gerichtete Dekorationsmalerei pflegen. Daneben sind die Unterschiede zwischen ihnen, entsprechend ihrer verschiedenen Herkunft, sehr beträchtlich. Der Trevisaner Antonio Bellucci, 1709 von Kaiser Josef I. nach Wien berufen, zeigt in seinen Decken im Liechtensteinpalais die dunkel getönten, sanst einschmeichelnden Farben Oberitaliens; der Bolognese Marcantonio Chiarini, 1697-98, 1709-14, 1715-26 in Wien tätig, bleibt in der hellen klaren Gefälligkeit seiner heimatlichen Schule, wofür Decken in den Prinz Eugenschen Palästen und in den Palais Liechtenstein und Kinsky Zeugnis ablegen. Sein Landsmann, Schüler und Schwiegersohn Gaetano Fanti malt gleichfalls in beiden Belvedereschlössern für den Prinzen Eugen, der ihn 1715 berufen hat, und spezialisiert sich, indem er anderen Freskanten die Architekturen malt; in seinen letzten Lebensjahren verwaltete er die Gemäldesammlung des Fürsten Josef Wenzel Liechtenstein, dessen Vater Johann Adam Andreas jahrelang mit einem dritten Bolognesen, Marcantonio Franceschini, in Verbindung gestanden war; außer Werken anderer Künstler hat er von ihm auch viele eigene Soffiten und Sopraporten erworben. Von dem Comasken Carlo Carlone, der 1715-23 in Wien tätig war, besitzen das Palais Kinsky und das Belvedere Deckengemälde in etwas verblasenen Formen und frischen glänzenden Farben; der Paduaner Antonio Pellegrini hat ein ausgezeichnetes Seitenaltarbild - die Heilung



Abb. 99. Deckengemälde Mart. Altomontes im Belvedere

des Gichtbrüchigen — in der Karlskirche und die wirkungsvolle Decke der Salesianerinnenkirche geschaffen. Von dem Neapolitaner Francesco Solimena, einem der glänzendsten unter allen den Virtuosen seiner Zeit, rührt außer Decken (im Belvedere) und Altarbildern (jetzt in der Galerie) auch ein großes, die Kunstliebe



Abb. 100. Ausfanitt aus dem Deckenfresko J. M. Rottmayrs in der Karlskirche

des Kaiserhauses verherrlichendes Gemälde her: "Graf Althan überreicht Kaiser Karl VI. kniend das Inventar der in der Stallburg aufgestellten Gemäldegalerie"; auch als Lehrer österreichischer Maler hat dieser bedeutende Künstler auf unser Barock Einfluß geübt.



Abb. 101. Daniel Gran, Hl. Elifabeth. Skizze zu einem Altarbild der Karlskirche in der Öfterr. Galerie

Diese heimatlichen Kräfte hatten es gerade in diesen Jahren gesteigerten Kunstinteresses nicht leicht, sich den blendenden Fremden gegenüber zu behaupten, von deren künstlerischen Prinzipien sich ihre Grundsätze kaum unterscheiden; haben sie doch alle in Italien ihre Schulung erhalten. So z. B. Peter Strudel aus Südtirol, seit 1701 nobilitiert, als Vollender der Kaiserstatuen seines Bruders Paul und als Begründer der Akademie bereits genannt, auch fonst in vielen Sätteln gerecht, als Maler puttenreicher Sopraporten und vieler Altarbilder (Augustinerkirche Geburt Christi, Rochuskirche und Gardekirche Hochaltarbild, Kapelle des Theresianums hl. Michael) mit seinen schweren fleischigen Formen und brandigroten Farben nicht immer sehr glücklich wirkend: oder Martin Altomonte, einer der allerfruchtbarsten und erfreulichsten unserer Barockmaler, in Wien durch mehrere Werke in St. Stefan (Decke der Sakristei, hl. Januarius an einem rechten Pfeileraltar, hl. Joh. Nep. im Chor), durch die Hochaltarbilder der Leopoldskirche, der Kapelle des Heiligenkreuzerhofs und der Januariuskapelle, der Erweckung des Jünglings von Naim in der Karlskirche und eine Decke - Apotheose Apollos von 1716 (Abb. 99) - im Belvedere ausreichend vertreten. Für Wien wichtiger find der Salzburger Johann Michael Rottmayr (seit 1704 von Rosenbrunn) und Daniel Gran, der vielleicht ein Wiener war, jedenfalls der Repräsentant des Wienertums innerhalb dieser Richtung heißen kann. Rottmayr ist etwa 1698 nach Wien übersiedelt und hat hier außer vielen Altarbildern (in St. Stefan, Hietzing, S. Ruprecht, S. Peter usw.) hauptsächlich eine Reihe von Deckenbildern geschaffen; zwei davon, allegorische Gemälde, die aus dem alten Rathaus in den Magistratssitzungssaal des neuen übertragen wurden, find Ölbilder auf Leinwand, die anderen find Fresken. Sehr reizvoll und anmutig sind die mythologischen Szenen, mit denen Rottmayr die Durchfahrtshalle des Liechtensteinschen Gartenpalais geziert hat; charakteristischer für die neuen Strömungen ist das große Deckenfresko mit dem Aufbruch der Griechen von Aulis. im Stiegenhaus des Schlosses Schönbrunn. Außerdem fielen ihm zwei der bedeutendsten Aufgaben kirchlichen Charakters zu, die das damalige Wien zu vergeben hatte; er malte die Kuppelfresken der Karlskirche (Abb. 100) und der Peterskirche und ließ über die gewaltigen Flächen leichte Gruppen von Heiligen und

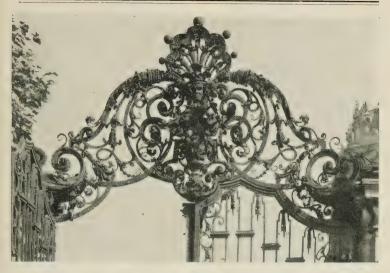


Abb. 102. Schmiedeeisernes Gitter im Belvederegarten

Engeln flocken, die Wolkenballen trennen und verbinden, alles in eine helle freundliche Färbung getaucht, die dem über die Kirchenräume gespannten überirdischen Reich wohl angemessen ist. Noch kräftiger hat Gran die dekorativen Aufgaben bei kirchlichen und weltlichen Gebäuden erfaßt, denen der Hauptteil seiner Wiener Arbeiten angehört; die Altarblätter (Hochaltar von S. Anna, hl. Nikolaus und hl. Benedikt bei den Minoriten, drei Altarbilder der Karlskirche, darunter die anderen überragend die Almosenspende der hl. Elisabeth [Abb. 101]) treten gegen die Fresken zurück und unter diesen werden wiederum die kirchlichen (Decken der Annakirche und der Schloßkapelle in Schönbrunn) von den profanen bedeutend übertroffen. Der große Saal im Schloß Hetendorf, der Festsaal und ein Kuppelsaal im Palais der Fürsten Schwarzenberg - in deren Dienst er wohl auch in ganz jungen Jahren ein heiteres Plafondbild im Schloß Hirschstetten geschaffen hat -, endlich der große Prunkfaal der Nationalbibliothek (Abb. 78) zeigen die Meisterschaft des Künstlers, der die durcheinanderwirbelnden Figurenmassen beruhigt und übersichtlich anordnet und

mit seiner etwas grellen Farbigkeit den lauten Ton dieses Hochbarock völlig trifft. Die größere koloristische Empfindlichkeit der nächsten Generation kündigt sich in des Tirolers Paul Troger Werken (Deckenfresko der Mariahilferkirche, Hochaltarbild Vermählung Mariä der Schönbrunner Schloßkapelle) vernehmlich an.

Die Maler, die außerhalb der dekorativ-historischen Großmalerei stehend andere Zweige pflegen, sind nach Herkunst und Arbeitsweise womöglich noch ungleichartiger; hier ist nicht die italienische, sondern die niederländisch-französische Schulung das einigende Band. Am deutlichsten gilt dies im Porträtfach, dessen bedeutendster Vertreter der in Frankreich geborene Niederländer Jakob von Schuppen ist; dem bürgerlich-heroischen Pomp seiner Auffassung, dem rotbraunen mit tiefen Schatten modellierenden Kolorit seiner Bilder nähern sich auch des Antwerpners Franz Stampart Werke, der als kaiserlicher Hofmaler (seit 1698) gleichfalls zu den bevorzugten Porträtisten des kaiserlichen Hauses gehörte. Schlichter und koloristisch kühler werden dieselben Persönlichkeiten von dem Dänen Andreas Möller, fachlicher und eindringlicher von dem Thüringer Joh. Gottfried Auerbach dargestellt. Über all diese erhebt sich die starke ursprüngliche Begabung des ungarländischen Slawen Johann Kupetsky, der auf seiner vielbewegten Lebensbahn - in der sein Virtuosentum, seine Zugehörigkeit zu der Sekte der böhmischen Brüder und innere Unruhe gleichermaßen treibende Kräfte find - auch in Wien als Hofmaler Josefs I. eine Station machte; seine tiefgehende Charakterisierungsgabe, sein eigenartiger Farbensinn lassen ihn den Durchschnitt der Hofporträtisten beträchtlich überragen.

Als Stilleben- und Tiermaler zeichnen sich Phil. Ferd. und Joh. Georg Hamilton, die den vornehmen Herren ihre Jagdbeute und ihre Lieblingspferde malen, und der Hamburger Franz W. Tamm aus, von dessen krastvollen farbensatten Stilleben namentlich in fürstlich Liechtensteinschem Besitz gute Beispiele erhalten sind. Wichtiger als diese unzusammenhängenden Erscheinungen sind die Landschaftsmaler, die, vielsach Fremde, doch zu einer Art Tradition aneinanderwachsen, eine zusammenhängende Schule bilden, die nicht unrühmlich an der sich in Europa vollziehenden Umwandlung der Landschaftsauffassung teilhat. Die Maler an der Jahrhundertwende sind Epigonen der alten niederländischen Landschaft, von

deren gegebenen Kompositionselementen, von deren konventionellem Valeur-Dreiklang, Grün, Braun, Blau, sie zehren; Johann Lauterer, Anton Feistenberger, vor allem Franz de Paula Ferg vertreten diese Richtung, die Joseph Orient und der Stafsierer Joh. Gabriel Canton mit der neueren Auffassung verbinden, die Christian Hilfgott Brand, um 1720 aus Frankfurt a. O. eingewandert, fertig ausgebildet nach Wien verpflanzt. Nun soll ein Naturausschnitt durch die Mittel von Licht und Farbe zu einer Einheit verschmelzen, aus dieser Unbefangenheit der Wiedergabe die persönliche Stimmung dieses Stücks Umwelt gewonnen werden; die spezisisch moderne Landschaft beginnt sich zaghaft vorzubereiten.

Ehe sie reifte, mußte die große reiche Barocktradition überwunden sein, die als gesunder Ausdruck des geistigen Lebens, nationalen Strebens und wirtschaftlichen Aufbaus der Zeit alle kulturellen Äußerungen bis in die letten Verzweigungen vollsaftig durchdrang; auch ihr künstlerischer Ausdruck in den Werken einer bedeutenden Architektur, Skulptur und Malerei findet Rückhalt und Widerhall in den Formen des täglichen Lebens, den Schöpfungen des Kunstgewerbes, den Erzeugnissen der Volkskunft. Auch in ihnen mengen sich Bodenständiges und Fremdes, zählebendes Altes und vorwärtsdeutendes Modernes zum natürlichen Rohmen der großen Kunst; die Graphik, in der Joseph und Andreas Schmutzer hervorragen und die enge mit dem füddeutschen Zentrum Augsburg zusammenhängt, widmet einen guten Teil ihrer Arbeit, die Bauten und Bilder der herrschenden Moderne wiederzugeben, das Kunstgewerbe steht im Dienst der Architektur. Die Stuckaturen Santino Bussis und Albert Camesinas, die Schmiedearbeiten am Belvedere (Abb. 102) oder der Johanneskapelle am Donaukanal, die Goldschmiedekunst Känischbauers, die Paramentenstickerei Edelmannspergers ergänzen in ihrer gediegenen Kraft und geschmackvollen Sicherheit das blutvolle Bild dieses Wiener Barock; seine Blütezeit ist die Regierungszeit Karls VI., deren Ende 1740 in die Kunstentwicklung tief einschneidet.



Abb. 103. Stuckdetail aus dem Savoyschen Damenstift

VI. MARIATHERESIANISCHE UND JOSEFINISCHE ZEIT

ER Einschnitt durch den Tod Kaiser Karls VI. wird durch die Umstände begreislich, unter denen Kaiserin Maria Theresia ihm auf den Thron folgt. Die kriegerischen Ereignisse des österreichischen Erbfolgekrieges, die damit verbundene wirtschaftliche Erschütterung sind nach außen die deutlichsten Anzeichen der sich vollziehenden Wandlung; tieser noch ist die innerliche Wirkung des vor sich gehenden Systemwechsels. Der Unterschied zwischen der pragmatischen Sanktion und der Wahlordnung des deutschen Reiches löste Österreich und Deutschland, die seit der Entstehung jenes mehr als verbunden, die eins gewesen waren, von einander; der Ausgang der Kriege mit Friedrich dem Großen machte die Trennung schärfer, unwiderruslich, an Stelle der großen Monarchie der letzten Habsburger begann ein Österreich außerhalb von Deutschland deutlicher zu werden. Noch ein deutsches Österreich, dem aus seiner früheren Verbindung die Vorherrschaft der Deutschen

unbedingte Selbstverständlichkeit war; aber ein Österreich, das sich innerhalb des Deutschtums provinziell und zurückgeblieben vorkam. und die Jahre, die es auf seiner ererbten Größe ruhend versäumt hatte, stürmisch nachholen wollte. Die Aufklärungskultur durchflutete - langfam rinnend unter Maria Therefia, in reißendem Schwall unter Josef II. - das ganze Staatsgebilde; alle Einrichtungen wurden, bisweilen vorschnell und gewaltsam, erneut, eine Fülle von neuen Ideen eingeführt und aufgezwungen, die sich den vorhandenen Bildungen nicht immer widerspruchslos einfügten. Das neue Österreich, dessen unter Maria Theresia werdende Züge im wesentlichen unter Kaiser Josef gebildet sind, ist voller Widersprüche; es schwankt zwischen Altem und Neuem, zwischen Tradition und Willkür, zwischen Selbstbewußtsein und Kleinmut, ist international und kleinbürgerlich, konservativ und radikal, bigott und skeptisch. Die Elemente, die fich fonst zur Einheit banden, liegen nun unvermengt nebeneinander und bringen ein Stück Unsicherheit und Selbstwiderspruch mit sich, das - oft anmutig wirkend, häufiger die Tatkraft lähmend - von nun an dem Öfterreicher, dem Wiener eingegoffen bleibt.

Denn in Wien findet, der straffer gewordenen politischen und kultureller Zentralisierung entsprechend, dieses neue Österreichertum seinen schärfsten Ausdruck. Die Stadt ist nach wie vor die Residenz und Kaiserstadt und mancher Rest schweren Prunks ragt aus der üppigeren Vergangenheit in die nüchternere Gegenwart herein: aber Hof und Adel, nach denen sich das Bürgertum richtet, find bürgerlicher geworden, betonen den Dienst des Staates, den Nuten der Allgemeinheit, die Forderungen der Vernunft. Die hohen Herren sind nicht minder hoch als früher, aber weil sie sich herabgelassen haben, fühlen die Residenzler sich noch mehr zu ihnen gehörig, mit ihnen verwachsen als sonst; die aristokratische Kultur bleibt maßgebend, ist es mehr als früher, weil der einst mit ihr wetteifernde Einfluß der Kirche durch die Aufklärungsideen geschmälert wurde. Die Kultur ist profan und aristokratisch, Vernünftigkeit und Menschenliebe sind ihre Grundpfeiler, Klarheit, Nützlichkeit und Zierlichkeit ihre Ausdrucksmittel.

Durch die vielen neuen Ideen, die langfam heranreifen oder jäh aufschießen, entsteht eine geistige Unruhe, die im Wesen der Stadt neu wirkt; man vergleicht alles Heimische mit dem Ausland, ein kritischer Sinn erwacht, dem ein Geist der Skepsis rasch folgt. Die Wiener Zustände werden hämisch rezensiert oder auch mit billiger Prahlerei allem Fremden vorangestellt; unberufene Nörgler, leichtfertige Projektenmacher führen das große Wort und die schmutige Hochslut der Sechskreuzerliteratur, ein recht ungefunder Anfang publizistischer Betätigung, den die plötliche Preßfreiheit entfacht, brüht das Wiener Publikum gründlich ab. Aber auch die eigentliche Literatur ist stark von diesem negativen Wesen durchtränkt; wohl müht sie sich ehrlich, Anschluß an die große deutsche Geistesbewegung zu gewinnen, aber wie äußerlich faßt fie diese auf, die doch in einer ganz andersartigen geistigen Kultur wurzelt, wie rasch verläuft sie in seichte Selbstzufriedenheit! Der Kampf um eine deutsche Nationalbühne ist achtenswert; aber die Erfolge sind an den Hoffnungen gemessen, die sich daran knüpften, kläglich. Die Wiener Aufklärungsliteratur bleibt trot aller großtuerischer Gebärden ein schwerfälliger provinzieller Ableger des führenden Schrifttums; originell nur dort, wo den Nachbildungen neuer Vorlagen ein bodenständiges Barockelement beigemengt ist, wie bei Denis oder Alxinger oder in der Komödie, wo Philipp Hafner als genialer Vorläufer Nestroys wirkt. Die charakteristischsten Figuren der Zeit sind Sonnenfels und Blumauer: fie kämpfen raftlos - nicht immer geschmackvoll - gegen alles, was ihnen als Vorurteil und Mißstand erschien; ihre Ideen sind niemals tief, immer vernünftig und praktisch, aufs allgemeine Wohl gerichtet. Sie schreiben für einen aufgeklärten Mittelstand, der sich seiner hellen Klugheit freut, für eine neue Schichte, die von nun an bis in die Gegenwart breite Geltung behält; sie ist oberflächlich, skeptisch, schönklingendem Gerede fast stets, einem guten Wit immer zugänglich. Es liegt etwas allgemein Großstädtisches in dieser geistigen Freiheit, die im Josefinischen Zeitalter entsteht, aber gleichzeitig etwas, was spezisisch wienerisch geblieben ist.

Wie die Stadt damals aussah, ist uns reichlich dokumentiert; in einer Serie von Ölbildern hat Bernardo Bellotto, 1759—1760 von den kriegerischen Ereignissen hieher geslüchtet, das Wien Maria Theresias porträtiert (Abb. 104), am Ende dieses Entwicklungsabschnitts ist es in Janscha-Schütz-Zieglers farbigen Stichen mit prickelnder Lebendigkeit wiedergegeben (Abb. 82); die typischen Figuren auf Straßen und Pläten halten Brands Kaufruf, Löschenkohls und anderer muntere Kostümbilder sest. Welch ein Unterschied zwischen



den scharf und charakteristisch gesehenen Typen, bei deren Wiedergabe das Interesse am Menschlichen überwiegt und den reizenden Figurinen in reichen Kostümen und zierlichen Attitüden, die Antonio Daniele Bertoli am Anfang des Jahrhunderts für den Wiener Hof gezeichnet hatte! Es ist der gleiche Unterschied wie zwischen den Ansichten Zieglers und Kleiners, zwischen Kaunitz und dem Prinzen Eugen, Josef II. und dem I., endlich zwischen der Bauund Bildkunst der beiden Jahrhunderthälften.

Auch in Maria Theresianischer und Josefinischer Zeit ist in Wien viel gebaut worden; aber es ist nicht mehr der ungestüm quellende Schaffensdrang, der dazu treibt, handgreiflichere Nötigungen pflegen den Anlaß zu bieten. Beinahe wie Ausnahmen stehen am Anfang dieser Periode die kaiserlichen Schlösser Schönbrunn und Hetzendorf, aber auch sie sind in ihrer anheimelnden Wohnlichkeit von dem neuen Geist erfüllt, der gerade bei Schönbrunn von der repräsentativen Würde und Großartigkeit des ursprünglichen Fischerschen Entwurfs besonders deutlich absticht. Typischer aber sind die großen Nutsbauten - Kasernen, Krankenhäuser -, die Gebäude für Zentralbehörden und Bildungsanstalten, die Zinshäuser und Wohnbauten; die Villen in den Vororten und die empfindsamen Parkanlagen; die Straßenanlagen, hygienischen Maßnahmen und Restaurierungen, das ganze baupolizeiliche System, das sich lähmend über das freie Bauschaffen legt. Das Ineinanderwirken künstlerischer und allgemeiner kultureller Antriebe macht sich geltend, wo die Aufhebung vieler Klöster und die Niederlegung ihrer Baulichkeiten - oder die grundsätzliche Hinausverlegung der Friedhöfe aus der Stadt - weitgehende Veränderungen im Straßennetz und Stadtbilde herbeiführen.

Nicht minder übt die neue Kirchenpolitik — an und für sich, sowie durch den sie beherrschenden Geist kahler Utilität — auf die kirchliche Baukunst unmittelbar Einsluß. Die Zeit der Klostergründungen ist im Zeitalter der sich vorbereitenden und dann vollziehenden Klosterauschebungen naturgemäß vorbei; auch die Tätigkeit der bestehenden Orden, deren Wetteiser bisher ein mächtiger Ansporn künstlerischer Arbeit gewesen war, beginnt zu erlahmen und versiegt endlich völlig; was an den Kirchen gebaut wird, sind notgedrungene Vergrößerungen oder aber, in scharfem Gegensatzur bisherigen Religiosität, nüchterne Restaurierungen, die den im

Lauf der Jahrhunderte gehäuften Schmuck dem neuen Ideal armseliger Stilreinheit aufopfern. Die Augustiner- und die Minoritenkirche, beides Lieblingskirchen des Adels und der Bürgerschaft, waren mit ihrer Überfülle stets vermehrter Andachtszeichen dem neuen Geschmack besonders anstößig; beide hat Ferdinand von Hohenberg in den achtziger Jahren unter Vernichtung zahlreichen Kunstguts - darunter des gotischen Hochgrabes der Herzogin Bianca - zu einer vermeintlich reinen Gotik zurückgenötigt, deren Kahlheit in Wirklichkeit so völlig dem eigenen Geist der Josefinischen Zeit entspricht wie eine ihrer selbständigen Schöpfungen. Die Zahl dieser in dem uns beschäftigenden Abschnitt ist beträchtlich genug: einzelne Kirchen bei Wohltätigkeitsanstalten entstanden (Kreuzkirche am Rennweg, jetzt Gardekirche, 1755-63 als Spitalskirche, und Maria Geburt am Rennweg, 1768-70 von S. Grosmann als Waisenhauskirche gebaut), vor allem aber machte die neue Pfarreinteilung eine große Zahl neuer Kirchen nötig, die z. T. ganz neu gebaut, z. T. aus den bestehenden dörfischen Gotteshäusern der Vororte erweitert wurden. (Ober St. Veit, Simmering, Ebersdorf 1742, 1746, 1747 von Joh. Gerl umgebaut oder erweitert, Pötsleinsdorf um 1750, S. Gertrud in Währing 1753 umgebaut, S. Thekla 1752-56 von Joh. Gerl gebaut, die Penzinger Pfarrkirche 1758 von Matth. Gerl in einen stattlichen saalartigen Raum umgewandelt; derfelbe baut 1765 die Neulerchenfelder Kirche, J. Reymund 1762 bis 1770 S. Ägydius, Duschinger 1768-69 S. Josef, Zach 1776 S. Laurenz am Schottenfeld; daran schließen sich der Umbau der Neustifter und Nußdorfer Kirche 1783-85, bezw. 1784-86 und der Neubau der Reindorfer durch Adelbodinger 1786-89 und der Ottakringer durch Fischer 1788-89). Endlich verdanken der neu gewährten Duldung anderer Konfessionen weitere Kirchen ihre Entstehung; die protestantische wurde 1782 aus der alten Königsklosterkirche adaptiert, die reformierte 1784 von Gottl. Nigelli neugebaut.

In starkem Gegensatz zu der nicht unansehnlichen Quantität kirchlicher Bauaufgaben steht ihre künstlerische Qualität; an schöpferischen Ideen herrscht völlige Armut, alle Baugedanken leben vom Übersluß der vorangegangenen Periode und setzen deren Reichtum, wie man es recht glücklich charakterisiert hat, in Scheidemünze um. Der Außenbau wird mit äußerster Nüchternheit behandelt; wo nicht die landschaftliche Situation oder der Fortbestand alter

Bauteile (Ober St. Veit, Simmering, Penzing usw.) helfend eingreift, ist der Eindruck höchst eintönig; fast regelmäßig hebt sich die müde Fassade über dem Eingang zu einem prosaischen Glockenturm, eine zweitürmige Front (wie Neulerchenfeld) ist jett eine Ausnahme. Selbst bei den beiden bedeutendsten Kirchenbauten der Periode, in deren erste Hälfte sie allerdings noch gehören, der Kreuzkirche und Maria Geburt, ist das Äußere eher zurückhaltend behandelt; erst im Inneren entfaltet sich die künstlerische Kraft im Dienste eines neuen Raumgefühls, das hier in zwei typischen Lösungen zur Sprache kommt. Die Kreuzkirche (Abb. 105) bildet den alten Zentralbaugedanken zu durchsichtiger Klarheit aus, entgeht aber dem erkältenden Eindruck, den die glatte Lösung hervorrufen könnte, durch die glücklichen und bescheidenen Verhältnisse, die wohltuende Lichtführung, die durchaus angemessene Dekoration, die, völlig in Weiß und Gold gehalten, den seltenen Eindruck eines einheitlichen Kunstwerks hervorruft; dieses Schmuckkästchen stellt Wiens Anteil am kirchlichen Rokoko dar. Deutlicher noch als in dieser letzten Konsequenz einer lange gehegten Bauidee spricht das Neue im Inneren von Maria Geburt, wo die ganz eingeschrumpften Seitenschiffe mit den Emporen darüber sich vollständig zur Einfassung des saalartigen Hauptraumes bequemen. Diese Einstellung auf einen einheitlichen, geschlossen wirkenden Saalraum ist die vorzügliche Bauidee der Zeit; bei Neubauten (S. Laurenz, reformierte Kirche), Umbauten (Penzing, protestantische Kirche), Restaurierungen (Augustiner-, Minoritenkirche), ist dies das Ideal, das vorschwebt; die Sparsamkeit der schmückenden Teile, die Unterdrückung alles Nebenfächlichen und Störenden müssen dazu helfen, die Kirchen der farblosen und verständigen Religiosität des Zeitalters anzupassen.

In diesem Schauspiel, wie die üppige lebenstrotende Kunst, die am Beginn des Jahrhunderts geherrscht hatte, zu dem zierlichen kleinzügigen Stil ausblutet, dessen Formen das Jahrhundertende kennzeichnen, wirken Vorgänge der allgemeinen geistigen Kultur und rein stilistische Momente in- und durcheinander; die Formen werden andere, weil die Geistigkeit, der sie Ausdruck verleihen, sich verändert hat, sie werden aber auch andere, weil der zähfüssige Verlauf künstlerischer Entwicklung eine Wandlung hervorbringt. Im Ornament prägt sich diese von sich kreuzenden Einstüssen abhängige Umgestaltung der Formaufsassung am reinsten



Abb. 105. Gardekirche (Kreuzkirche) am Rennweg

aus. In der Blütezeit des Barock war es im wesentlichen architektonischen Charakters gewesen; in strenger Symmetrie bauen sich die charakteristischen Motive — Gittermuster mit Rosetten, Maskerons, Vasen und Palmetten — zu dichter schwerer Dekoration zusammen. Mit der Zeit wird diese leichter und lockerer, die Symmetrie wird weniger streng gehandhabt, die bestimmten und klar abgeschlossenen Motive zerziehen sich immer mehr zu einer unausgeprägten, weichen Masse, die trägen, wie von innen her bewegenden Antrieben gehorcht. Die Dekoration der Savoyenkapelle in St. Stefan, dem Pomp des Anlasses gemäß etwas schwerer und seierlicher gehalten als der Entstehungszeit um 1740 entspricht, zeigt dennoch die Vorbereitung zum Rocailleornament. Nun wird das Architektonische systematisch ausgelöst, die gerade Linie oder die regelmäßige Krümmung werden gemieden, Asymmetrie zur unbestimmten Regel erhoben; die Zierglieder werden immer dünner und schlanker, immer mehr an den

Rand der geschmückten Fläche gedrängt, die leer bleibt. In der Gardekirche, in den kaiserlichen Schlössern Schönbrunn und Hetzendorf (Abb. 106 und 107), im Palais Paar lassen sich alle Nuancen eines fast nur auf einen hösischen Kreis beschränkten Wiener Rokoko



Abb. 106. Interieur aus Schönbrunn

nachweisen. In den fiebziger lahren beginnen sich wieder pflanzliche Motive durch die Rocaille zu Schlingen; ihre unorganische Muschelstarre erweicht sich zu Pflanzenranken. durch die fich Blumenketten flechten: naturalistische Strömung nimmt zu, bald hängen wirkliche Girlanden, an Maschen und Stiften befestigt, an Möbeln und Wänden und genrehafte Motive finden Eingang in die Ornamentation, wie etwa an den Decken des Savovschen Damenstiftes exotische Szenen in buntem Stuck angebracht find (Abb. 103). In josefi-

nischer Zeit erscheint all dies frivol und spielerisch; die freihängenden Blumengewinde werden zu dichtgeslochtenen Schnüren, die als magere Kränze die kahlen Bauten zieren oder Gegenstände, die dem Zweck und Charakter des zu schmückenden Baues entsprechen, hängen als stillebenartige Trophäen an ihm; denn die Dekoration ist nun eine Zutat, die der wieder fest und körperlich gewordenen Wand angefügt werden kann. Nur wo alte Tradition mit ihrem

Reichtum schützend zur Seite steht, erwächst diesem naturalistischklassizistischen Dekor noch einmal die zwingende Krast rauschender Freudigkeit, wie etwa in der 1781 von Auvrange geschaffenen Dekoration des Chors der Michaelerkirche, mit deren vollem Ak-

kord die katholische Kirchenkunst Wiens ruhmreich ausklingt.

Der entsprechende Prozeß auf dem Gebietarchitektonischen Schaffens, der von einer malerischen Gruppierung der Bauteile und einer Verwischung und Aufhebung des Raumes zu einer neuenVerdeutlichung des meßbaren Innenraums und der ihn rings abschließenden greif baren Wände und Decken führt. wird in der profanen Architektur deutlicher als in der kirchlichen, die durch die höchst diesseitige Gefinnung des Zeitalters in die zweite Linie zurückgedrängt wurde. Das bedeutendste

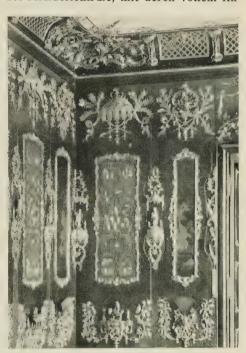


Abb. 107. Interieur aus Hetjendort

Unternehmen war die Ausgestaltung von Schönbrunn, die 1744 begann. Eine Zeitlang hatte die Kaiserin gezögert, ehe sie dem von Karl VI. vernachlässigten Lieblingsbau ihres Oheims ihr Interesse zuwandte; nicht nur die Schwierigkeiten zur Zeit ihres Regierungsantritts waren daran schuld, sondern auch ein großes Projekt, das die Kaiserin erwog: das Belvedere von der Erbin des Prinzen Eugen zu kausen und mit dem Schwarzenberggarten, dem Salessanerinnen-

kloster und der Favorita (Theresianum) zu einer großen kaiserlichen Residenz — einer Art Serail, das auch die Großen des Hofs und Kanzleien umfaßt hätte — zu vereinigen. Dieser Plan, der die ganze Entwicklung des Wiener Stadtbildes in eine andere Bahn gelenkt hätte, zerschlug sich, weil die Herzogin von Sachsen-Hildburghausen für das Belvedere statt der gebotenen 250000 fl. 300000 forderte; 1752 gab sie es dann für 150000 fl. und eine Rente von 15000 fl., indessen war aber durch den Weiterbau von Schönbrunn und den Neubau von Hetjendorf statt des Südens Wiens der Westen für den Sommersejour des Hofs ausgestaltet worden.

Beide Schlösser gehören zusammen; Nicolaus Pacassi hat die beiden Unternehmungen neben einander geleitet und im Inneren, wo er freier war, gleichartig behandelt, im Äußeren das neugebaute Hetjendorf in der scharfen Sonderung der Bauglieder und ihrer Anordnung als ein Klein-Schönbrunn gebildet. In Schönbrunn war er durch den Fischerschen Bau weitgehend gebunden; die Veränderungen, die er daran vornahm, die Ersetzung der vorgelagerten Hauptterrasse durch die Durchfahrtshalle, die Erhöhung um ein eingeschobenes Stockwerk, die entsprechende Streckung und Anflickung der Gliederung lähmen alle die Straffheit und Größe der ursprünglichen Konzeption. Sie bringen eine bürgerliche Note in den Monumentalbau, die durch den Widerspruch zu dessen bedeutenden Dimensionen etwas kleinlich und langweilig wirkt, während die gleiche Gesinnung bei den bescheideneren Verhältnissen Hetzendorfs, die auch dem Detail angemessene Durchbildung und selbständige Bedeutung gestatten, den anheimelnden Eindruck zwangloser Vornehmheit ungetrübter erweckt. beim Innenbau macht sich bei Verwendung der gleichen Elemente hier und dort der Unterschied zwischen beiden Schlössern geltend; Hetzendorf mehr das wohnliche Landhaus, Schönbrunn die repräsentative Sommerresidenz. An Stelle des großen Mittelsaals, der die Flügel trennt, sind zwei hintereinander liegende Säle getreten: in Hetjendorf zwei Vestibüle, in Schönbrunn zwei Galerien, die der Verbindung zwischen den Trakten des Schlosses dienen; daran schließen sich die langen Fluchten der Gesellschafts- und Wohnräume, jeder nach Grundriß und Ausstattung individuell gestaltet, von Garderoben und Dienerzimmern begleitet. Die Dekoration nimmt, durch die vornehme Würde der Räume gemildert, an der

sich vollziehenden Auflösung des Architektonischen teil. Die Pilaster kriechen an den Wänden, die sie gliedern entlang oder versließen mit deren Füllungen zu einem sich ausbreitenden Muster oder die Wand wirkt durch die Köstlichkeit ihrer Täselung und Bespannung, durch eingelassene Miniaturen oder Pastelle, durch Übersäung mit

Konfolen, auf denen Speckstein- und Porzellansigürchen stehen, als geschmückte Fläche; die Decke wird von einer Gold-

stuckbordüre gefäumt, die Tragendes und Getragenes ineinander verfließen läßt, Rosetten schweben in losem Spiel an ihr oder es überspannt sie eine Deckenmalerei, die an Stelle der alten Buntheit leisere Farbtönungen anwendet und nicht mehr einen Blick in die Unendlichkeit aufreißt, sondern in eine maßvolle obere Schicht zu schauen verstattet.

Wie sich das Gefüge architektoni-



Abb. 108. Akademie der Wissenschaften

scher Kräfte in ein Spiel anmutiger Linien und Flächen auflöst, so scheint die Kunst des Bauens selbst zu verdämmern; in der Zeit, da der Architekt zum Dekorateur wird, ist der Born von Begabungen, der einst so reich gesprudelt hatte, versiegt, selbst Pacassis dünnem Talent kann sich zunächst keine heimische Krast zur Seite stellen. Der bedeutendste Baukünstler der Maria-Theresianischen Epoche ist ein Fremder; nicht ein Fremder im Sinne wie bisher so



Abb. 109. Gloriette in Schönbrunn

viele Zugereiste und Eingewanderte, die dem reichen Chor der Wiener Residenzkunst ihre Stimme zugesellt hatten, sondern J. N. Jadot de Ville Issey, den Franz I. aus seiner lothringischen Heimat mitgebracht hatte, bleibt mit seiner höchst andersartigen Kunst ein Fremdkörper in der Wiener Entwicklung. Schon in den Entwürfen, in denen er sich seit 1748 um den immer wieder geplanten, immer wieder fallen gelassenen Ausbau der Hofburg bemühte, fällt sein rein französischer Stil auf, mit dem verglichen selbst des jüngeren Fischer Franzosentum nur relativ erscheint; sein Hauptwerk, die alte Aula (jetst Akademie der Wissenschaften) von 1753, kann in ihrer nahen Übereinstimmung mit der Versailler Gartenfassade noch unmittelbarer französisch heißen (Abb. 108). Das Bauwerk macht sich als ein kubischer Körper geltend; die Nischen und Bogen, die das Erdgeschoß öffnen, die Pilaster und eingestellten Säulen des Oberstocks heben die Geschlossenheit des Blockes nicht auf, der - verschieden vom Hauptgeschoß mit Sockel und Attika im Hochbarock - nun wieder durch Zerlegung in gleichwertige Stockwerke handlich gemacht wird. So fremd diese auch in der Gediegenheit des Details vortreff-



Abb. 110. Innengnsicht der Gloriette in Schönbrunn

liche Leistung in Wien bleibt, so lag sie doch so durchaus in der Richtung der Architekturentwicklung, daß die nächste Generation heimischer Kräfte auf dem gleichen Wege zu finden ist. Das erste Wohngebäude, das statt eine palastartige Gliederung anzuwenden, der neuen Modernität huldigte, das Prioratsgebäude, das Andreas Zach 1775 öftlich an die Schottenkirche anbaute, erregte den heftigen Widerspruch des Publikums; die gleichförmige Behandlung der Stockwerke und die Abrundung der Kanten trug ihm den Spitnamen des Schubladenkastens ein, die Verbindung von Größe und Annehmlichkeit, die ein zeitgenössischer Kritiker à la Mignon nennt, erschien seltsam. Aber trots solchem Widerstand drang der neue Stil, in dem sich die Architektur regenerieren sollte, unaufhaltsam vor; im gleichen Jahr - in dem übrigens auch Hillebrant in seinem Kriegsministerium in etwas bürokratischer Weise und Peter Mollner im Bau des alten Trattnerhofs ähnliches anstreben wie Zach krönt Ferdinand von Hohenberg die Schönbrunner Gartenterrassen mit der Gloriette (Abb. 109 u. 110), einem Aussichtsgebäude, das von Anfang an irgendwie geplant gewesen war, nun aber in zeitgemäßer Neuheit verwirklicht wurde. Der Pavillon mit den lang-



Abb. 111. Josephinum von Canevale mit der Hygiea von J. M. Fischer

gestreckten Flügelgalerien gehört zum landschaftlichen Prospekt, er ist eine Kulisse, die den Fernblick abschließt: aber allen Einzelheiten ift bauliche Bestimmtheit angeftrebt und die durchbrochene

durchbrochene
Halle verrät das
Trachten nach klarer Tektonik, das
zeitweilig abhanden gekommen
war. Die Phantaflik des Baus ift
durch Vernunft gebändigt, feine Luftigkeit einer wohlgefugten Massigkeit abgewonnen.

Reif spricht die neue Baugesinnung, die Auslösung einer alten Archi-

tektur und der Keimboden einer neuen, aus den Werken, die in der ersten Hälfte des nächsten Jahrzehnts entstanden sind; als charakteristische Beispiele seien Hillebrants Ungarisches Ministerium in der Bankgasse, J. M. Canevales Josephinum in der Währingerstraße (Abb. 111) und Hohenbergs Palais Fries (jetzt Pallavicini) am Josefsplatz genannt. Hauptsächlich bei letzterem, das mit den Hofburgbauten der Fischer den vornehmen Josefsplatz bildet, ist die erneute Großheit der Aufsassung und auch der Unterschied von jenen klassischen Vorbildern deutlich kennbar (Abb. 112). Das Gebäude ist nun ein kubischer Block, dessen Festigkeit die schweren



Abb. 112. Palais Fries (jett Pallavicini) von F. v. Hohenberg

Fensterrahmungen kräftig betonen; das Hauptportal mit Zauners Karvatiden, die Balusterattika mit den gelagerten Frauengestalten desselben Meisters halten sich streng im Rahmen ihrer baulichen Funktionen, sie zerstreuen und zersplittern nicht, die Masse des Hauses macht sich als solche geltend. Ganz ähnlich - vornehm, fachlich, nüchtern - wirkt das Josephinum, dessen Anordnung an der belebten Währingerstraße offen und doch geschlossen - den Burgbauten des Josefsplates abgelernt scheint, aber - gerade an diesen gemessen - aus der wuchtigen Geschlossenheit der Gebäudetrakte seine Besonderheit schöpft. Wahrt bei all diesen Bauten beim Ungarischen Ministerium durch das ihm zugrunde liegende Fischer von Erlachsche Palais Trautson - Anknüpfen an alte Tradition den künstlerischen Charakter, so ist anderwärts die Gefahr, im Nutsbau unterzugehen, unvermeidlich; bei den großen Kasernen, beim Allgemeinen Krankenhaus (1784) herrscht unumstritten der bloße Nutzweck und nur einzelne feine Details erinnern daran, daß hier die letten Reste einer großen architektonischen Tradition dem Utilitätsideal der josefinischen Aufklärung aufgeopfert wurden.

Geht so die Barockarchitektur am herrschenden Rationalismus zugrunde, so löst sie sich in einem anderen Sinne in einer anderen Zeitströmung auf, in der Empfindsamkeit, die in der neuen Gartengestaltung ihre Triumphe feiert. Die barocken Parkanlagen waren ein Stück der Schlösser gewesen, zu denen sie gehörten; im Schwarzenbergpark, im Belvederegarten find uns Beispiele barocker Gartenarchitektur erhalten, die die Natur konsequent den künstlerischen Zwecken unterjocht. Der holländische Gartenkünstler Adrian von Steckhoven stillssert den Schönbrunner Park noch im wesentlichen monumental und läßt ein strenges Netz von breiten Avenuen zwischen Taxuswänden auf das Schloß verlaufen, das im Brennpunkt der Anlagen liegt; in breiten Stufen steigen Terrassen zur bekrönenden Gloriette empor, stürzen Kaskaden in mächtigem Schwall abwärts. Der Statuenschmuck, der 1775-80 unter Wilhelm Beyers Leitung entstand, spiegelt die literarischen Interessen der Zeit wider; nicht mehr rein dekorative Schöpfungen, sondern zur Vermittlung bestimmter Ideen und Empfindungen stehen die hellen Figuren vor den dunklen Wänden (Abb. 113); in einer Ecke aber erhebt sich halb verborgen die von Hohenberg aufgerichtete "römische Ruine"; sie täuscht uns mit den Mitteln der damaligen Kenntnisse einen verfallenen, wirklichen antiken Bau vor, noch nicht um in eine träumerische Stimmung zu verlocken, sondern um den Verstand irrezuführen. Ein archäologisches Spielwerk, in dem dennoch die subjektive Naturauffassung der Romantik leise anzuklingen beginnt. Allgemach war die Freude an der ungekünstelten Natur herangewachsen; während früher nur die kultivierte Landschaft gefallen hatte, beginnt nun Gebirge und Wald Freunde zu gewinnen; "wer schönen Prospekt genießen will, geht entweder nacher Nußdorf oder auf Döbling, oder gar auf den Calenberg, wo ein Camaldulenser Closter liget und von wannen man alles, was das Aug bezaubern mag, auf einmahl übersehen kann" hatte ein Beschreiber Wiens gegen Ende der Regierungszeit Karls VI. geschrieben und während der Zeit Maria Theresias war diese Naturempfindung zu einem wahren Enthusiasmus angeschwollen. Nun wurde die alte Gartenkunst als Unnatur verworfen und eine naturalistische Gärtnerei als "neue Muse" - wie der genannte Beyer seine Schrift über die neue Gartenkunst betitelt - jubelnd begrüßt; die Parks wimmeln nun von lauschigen Plätzchen mit Tempeln und stimmungsvollen Monumenten, stillen Weihern und feltsamen Obelisken; in Pötsleinsdorf steht eine Freundschaftspyra-

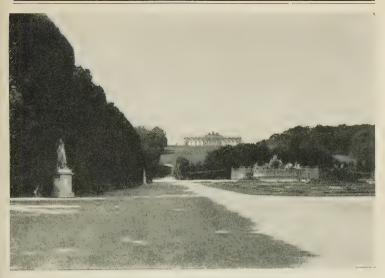


Abb. 113. Schönbrunner Park mit der Gloriette im Hintergrund

mide mit der lakonisch seufzenden Inschrift "Alxingern" und in Neuwaldega steht unter hohen Bäumen Lacys Grab. Von den beiden zuletzt genannten Anlagen ist das beste erhalten geblieben: die stolze Weiträumigkeit, die Schönheit einzelner Baumgruppen; mit linder Hand hat die Natur die empfindsame Spitsindigkeit der "neuen Muse" weggewischt und wieder an sich genommen, was monumentaler und kraftvoller Umgestaltung bedurft hätte, um Kunst zu werden. Damals aber war jener Krimskram der englischen Parks - außer den genannten werden besonders der Galicinsche in Ottakring, der Korženskysche in Ebersdorf und der des Prinzen de Ligne auf dem Leopoldsberg gerühmt - das Entzücken der "Mahlerischen Streifzüge" und "Spazierfahrten", die bei ihren Beschreibungen topographische Angaben und sentimentale Ergüsse seltsam durcheinanderwerfen; als gesunde Frucht jenes Überschwangs blieb den Wienern - denen damals auch die schönen Anlagen des Praters und Augartens geöffnet wurden - ein inniges Verhältnis zur schönen Umgebung ihrer Stadt zurück, das sich in ihrer Besiedlung mit Landhäusern und Lustorten aussprach. In den Tiete, Wien. 2. Aufl. 15 Dörfern der Bannmeile, die nun längst in die Großstadt eingeschmolzen sind, flossen ländliche und städtische Elemente zu einer feinen und eigenartigen Kultur zusammen, die eines der besten Kräftereservoirs Wiens im nächsten Jahrhundert werden sollte und in gewissem Sinn das Bild einer viel älteren Blütezeit vor uns aufdämmern läßt: als Stadt in Gärten, lachend und sorglos ins weite Land sich erstreckend, haben Aeneas Sylvius und Bonsini Wien am Ausgang des Mittelalters geschildert.

Auch in der Bildhauerei folgt wie in der Architektur auf die goldene Ära des Hochbarock ein filbernes Zeitalter, in dem die Kräfte matter pullieren und Anmut und Geschicklichkeit tiefer gehende Begabung ersetzen; die überragende Gestalt G. R. Donners wirkt aus der früheren Periode herüber und beeinflußt unmittelbar oder mittelbar das Schaffen bis ans Ende des Jahrhunderts. Aber der von ihm vorbildlich erreichten Verschmelzung dekorativer und statuarischer Probleme waren die Verhältnisse der Maria-Theresianischen Epoche weniger günstig; durch das Schwinden großer kirchlicher Aufgaben, durch die zunehmende Selbstbescheidung auch der profanen Architektur verkümmert Donners Erbe. Der heiße Ehrgeiz nach gewaltigen den ganzen Künstler erfüllenden Themen verpufft in akademischen Aufnahmestücken, denen die Kainszeichen der Zwecklosigkeit, der Ausnahmeleistung, des Schaustücks merklich anhaften; die Praxis des Alltags brachte nur Aufgaben, zu deren Bewältigung handwerkliche Schulung ausreichte und an denen Schwung und persönliche Teilnahme erlahmten. So klafft eine weite Kluft zwischen den Durchschnittsleistungen dieser Künstler und den Aufnahmestücken, mit denen sie vor der Akademie von ihrer Künstlerschaft Zeugnis ablegten, und es erhält einen tieferen Sinn, daß sie in diesen Stücken, in denen sie einmal sie selbst sein durften, so auffallend oft das Künstlerlos schilderten, sich im Kampf mit Neid und Unwissenheit aufzureiben. Jakob Schletterer, einst Werkstattgenosse Donners und zeitlebens ein schwacher Abglanz von dessen Persönlichkeit, zeigt 1757 die Wissenschaft über Neid und Unwissenheit siegend (Österreichische Galerie), Johann Mader, der doch einmal in den Reliefs an den Triumphsäulen der Karlskirche einen großen dekorativen Auftrag gehabt hatte, läßt in seinem Relief von 1760 (im Zichy-Museum in Budapest) Herkules, den Musageten, Neid und Unwissenheit



Abb. 114. Memoriale von J. G. Dorfmeister. Österr. Galerie

besiegen. Johann Bergers reizende Bleigruppe von 1769 (im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin) stellt Pallas dar, die einen Jünger der Kunst beschützt und den Neid zu Boden tritt; Johann Georg Dorfmeister steht in seinem lange verschollen gewesenen "Memoriale" (Abb. 114) — allerdings keinem Aufnahmsstück, aber doch aus ähnlicher Gesinnung anläßlich der zweiten Vermählung Kaiser Joses II. gearbeitet — um hohe Protektion für seine Kunst und Franz Zächerlschließt den Reigen mit seinem Bleirelief des Pygmalion von 1772 (in der Österreichischen Galerie), dem alten mythischen Symbol des

Bildhauerschicksals. Zwischen all dieser selbsterlebten tragischen Allegorik wirkt Joh. Platjers Aufnahmsrelief von 1772, das Modellzimmer der Wiener Akademie darstellend (im Museum der schönen Künste in Budapest), als heiteres Genrebildchen aus dem Künstlerleben; durch das offene Fenster des Saals, in dem sich die Kunstjünger um den Modellakt scharen, winkt das Wiener Stadtbild mit St. Stefan und den verdämmernden Linien des Kahlenbergs herein.

In diesen Werken haben diese Künstler fast ausnahmslos ihr Bestes hergegeben; Mangel an bedeutenden Aufgaben ließ ihr Talent, das bei manchem von ihnen so verheißungsvoll und verlangend aus diesen Proben blickt, versiegen, und was sie sonst hervorbrachten, ist unpersönliche Handwerksleistung, kaum gradweise dem allgemeinen Durchschnitt namenloser Schnitzer und Steinmeten überlegen. Hieher gehören die Altare, die Dorfmeister für die Mariahilferkirche und S. Aegydius in Gumpendorf und die Giebelgruppen, die er für ein neues Gebäude des Theresianums und wohl auch für Privathäuser verfertigte; hieher die Gartenstatuen, die 1775-80 für das Parterre von Schönbrunn gearbeitet wurden (Abb. 115). Eine ganze Schar von Bildhauern ist an dieser letten umfangreichen dekorativen Aufgabe Alt-Wiens beteiligt; ihr Haupt und Anführer ist Wilhelm Beyer aus Gotha, der 1768 nach Wien gekommen war und der hier als Künstler und Projektenmacher, als Architekt, Bildhauer, Garteningenieur, Stadtverschönerer und Kunstschriftsteller eine etwas unruhige Existenz führte. Beyer ist der rechte Künstler für seine Zeit; geschickt und geschmackvoll, reich an literarischen Einfällen und gewandt genug, sich allen Modeströmungen zu bequemen; dabei ohne starkes Verhältnis zu den Aufgaben seiner eigentlichen Kunst, die ihm zu einer Hervorbringung abstrakter gefälliger Formen verblaßt. Die Modelle, die er für die Ludwigsburger Porzellanfabrik angefertigt hatte und von denen die Akademie ein schadhast gewordenes als Aufnahmsstück besitt, werden ins Große umgesett zu den Gartenfiguren in Schönbrunn, die er teils selbst ausführte, teils nach seinen Vorlagen von seinen Mitarbeitern Hagenauer, Plater, Veit Kieninger, Weinmüller, Prokop, Günther usw. arbeiten ließ. Von ihren Vorgängern im Schwarzenberg- oder Belvederegarten find diese Parkskulpturen in inhaltlicher und formaler Hinsicht verschieden; in der Wahl der Gegenstände drückt sich nun das intensivere Interesse am klassischen Altertum, der literarische Republikanismus der der französischen Revolution vorausgehenden Epoche aus, in der Auffassung der Figur ist ein neues Ethos lebendig geworden. Ruhig stehen die Gestalten, in Mienen und Gebärden beherrscht. mit fanften Draperien. die bescheiden den Körpern folgen; Erregung ist ihrer stillen Sinnigkeit fremd, und felbst wo das Thema fie zu heftigerem Handeln nötigt, ist mehr der Schein der Leidenschaft als diese selbst an ihnen wahrnehmbar. Fast in zarte Andacht verfunken hebt Paris Helena. die er raubt, in die Höhe: wie waren einst bei folden Entführungsfzenen Mattiellis Körper, Glieder und Gewänder voneinander gestoben; wie hatte



Abb. 115. Gartenfkulptur von Wilh. Beyer in Schönbrunn

aber auch statt des jetigen geschlossenen Figurenaufbaus eine zackige und löchrige Silhouette das künstlerische Ziel gebildet!

Von der Gruppe der Schönbrunner Gartenplastiker, die ihrem höheren Ehrgeiz, falls sie einen solchen besessen hatten, im gleichförmigen Dienst der unpersönlichen Brotarbeit entsagt hatten, hebt sich ein Künstler, der seinen eigenen Weg geht, auffallend ab; in

der Kleinheit und Anmutigkeit seines Zeitalters wirkt Franz Messerschmidt herb und beinahe groß, obwohl er doch eigentlich mehr feltsam war und als Künstler nur in einem kleinen Kreis Anspruch auf Originalität erheben darf. Der junge Schwabe hatte in München gelernt, dessen Bildhauerkunst damals vielfach mit Österreich zusammenhängt; nach Wien verpflanzt, wächst er ohne Mühe in die von Donners Andenken überschattete lokale Richtung ein. In den Arbeiten an dem um 1770 gebauten Savoyschen Damenstift - noch mehr an der ihm wohl zuzuschreibenden reichen Ausstattung der Savoyschen Kapelle in St. Stefan - zeigt er die schlanke Anmut, die seit Donner die wienerische heißen kann, ins Elegante gesteigert; die Immakulata an der Straßenfassade des Damenstifts ist von der vielleicht dünneren, aber gefälligeren Empfindsamkeit der späteren Zeit durchtränkt. Noch glücklicher ist der Griff, den Messerschmidt mit der Brunnenfigur im Hof desselben Stifts, der Witwe von Sarepta, gemacht hat (Abb. 116); in der alten Behauptung einer Mithilfe Martin Fischers an dieser Figur drückt sich vielleicht nur die Empfindung der genremäßigen Wärme und bürgerlichen Realistik aus, die der Vornehmheit dieser Figur beigemengt find. Dieser Zug fällt aus Messerschmidts sonstiger Art heraus, möchte man sagen, wenn sich nicht auch sonst diese Art fast in jedem seiner Werke anders gäbe; anders in den beinahe verschwommen allgemein gehaltenen Großfiguren Mariä und Johannis in der Sakristei von St. Stefan, anders in den vornehm repräsentativen Statuen Franz' I. und Maria Theresias - plastischen Meytens - die aus dem Habsburgersaal der Franzensburg in Laxenburg in die Österreichische Galerie gelangt sind, anders in der geistvollen Porträtbüste Gerhard van Swietens in derselben Sammlung; anders endlich in jenen Charakterköpfen, deren jetzt zerstreute Serie dem Namen des Künstlers ein Stück Popularität verschafft hat (charakteristische Exemplare in der Österreichischen Galerie). Diese scharfen physiognomischen Studien streifen in ihrer fast experimentellen Systematik und ihren rationalistischen Problemen die Grenze der Kunst zur Wissenschaft; gleichzeitig gehören sie aber mit ihrem sehnsuchtsvollen Bemühen, an einer Stelle bis zu den Urgründen der Natur zu graben und ihre Gesetzlichkeit freizulegen, zu den Sturmzeichen eines neuen Geistes, zu den Vorboten des Klassizismus, dem Messerschmidt, nach Lebenszeit und



Abb. 116. F. X. Messerschmidt, Die Witwe von Sarepta. Savoysches Damenstift

Formensprache ganz dem Rokoko angehörig, geistig verwandter ist als andere Künstler, die ins 19. Jahrhundert hinein lebten und deren Schaffen tief in den Klassizismus, fast möchte man sagen, an ihm vorüber führt.

Zwei von diesen verlieren sich — charakteristisch genug — im Kunstgewerbe: Hagenauer, in seinen Anfängen ein vielverheißendes Talent und eines der besseren Mitglieder des Beyerschen Statuenunternehmens in Schönbrunn, — von ihm sind Fabius Cunctator, Hannibal, Amphion, Hygiea, eine Vestalin — außerdem der Schöpfer eines der beiden Brunnen im großen Ehrenhof dieses Schlosses, einst mit tausend Masten in den Ozean der großen Kunst

geschifft, zuletzt Direktor und Professor der Gravierschule, Vorstand einer Manufaktur von Gipsfiguren und unermüdlicher Entwerfer kunstgewerblicher Gegenstände bis zu denen des täglichen Gebrauchs hinab; und Anton Graffi, der der staatlichen Porzellanfabrik seine geschmeidige Kunst zur Verfügung stellt, die alle Stufen von einem kühnphantastischen Rokoko bis zu dem blutleeren und doch scharfen Stil seiner Büsten Franz' II., Erzherzog Carls, Canovas usw. durchläuft. Zwei andere Künstler gehen ganz oder fast ganz im Handwerk auf: Johann Sautner, dessen reizendes Kinderbacchanal von 1782 die Akademie besitzt, und Martin Fischer, unter dessen Händen sich die Kunst im besten Sinn verbürgerlicht. Er war der Künstler der Stadt und hat ihre Straßen und Pläte mit zahlreichen Monumenten geschmückt, in deren Gegenständen sich Enge und Strebsamkeit gut bürgerlich mischen, aus deren Verbindung von klarer Verständigkeit und empfindsamer Anmut sich als gesunde Blüte eine Poesie des gemeinen Mannes erhebt. Die Hygiea vor dem Josefinum und die Wachsamkeit an einer Gabelung der Alserstraße (von 1783), der Mosesbrunnen am Franziskanerplats von 1798, der Leopolds- und der Josefsbrunnen am Graben von 1804, dazu zwei allegorische Brunnen am Hof von 1812, die jett in einem städtischen Depot untergebracht sind, zeigen alle erfreuliche Schlichtheit und als Gewinn aus der Schulung an Donner, dessen Mehlmarktbrunnen Fischer restauriert hat, einen feinen Liebreiz, die dieser Kunst an volkreichen Straßen den Zauber von Blüten am Wege verleiht. Markloser wirken jene Werke, denen dieser Vorzug der Situation nicht zu Hilfe kommt, die vier Evangelisten auf dem Hochaltar von St. Michael, Petrus und Paulus in der Liechtenthaler- und der Kruzifixus in der Währinger Kirche, die Portalfiquren am alten Rathaus, die Antikenkopien im Schwarzenbergschen Park in Neuwaldegg.

Das Anfpruchslose und Gemütvolle, das aus Fischers Werken anmutet, wird merklicher, wenn man sie mit den bedeutenderen Arbeiten seines Zeitgenossen Franz Zauner vergleicht; beide kommen tief aus dem Barock und reichen tief ins 19. Jahrhundert hinein — Fischer hat 1741—1820, Zauner 1746—1822 gelebt —, aber jener folgt nur wie im Traum der großen künstlerischen Hauptströmung der Zeit, da ihm seine starke bürgerlich-populäre Wurzel eine Art Zeitlosigkeit erhält, Zauners aktiveres und kräftigeres



Abb. 117. Grabmal Kaifer Leopolds II. von Zauner. Augustinerkirche

Talent macht die große Wandlung bewußter mit, so daß er der eigentliche Klassizist Wiens heißen darf. Obwohl er an den wirklichen großen Trägern des Klassizismus gemessen sein angestammtes Rokoko niemals völlig verleugnet und selbst innerhalb der Wiener Entwicklung schwerer von der vorangehenden Epoche zu lösen als von der folgenden Periode abzutrennen ist; Zauner ist nicht - wie Carstens oder Thorwaldsen - ein Anfang, sondern er ist ein Ende. Nach Wien war er erst gekommen, als er in seinem Handwerk fertig geworden war, das bezeugt sein 1776 gefertigter Brunnen in Schönbrunn, das Pendant zu dem Hagenauers; seine künstlerische Reife erwarb er erst durch einen langen Aufenthalt in Rom, den jener Brunnen ihm eintrug. Noch in Rom entstand die Andromeda der Österreichischen Galerie, gleich nach der Rückkehr die Karyatiden und die Giebelfiguren am Palais Fries. Die Strenge und Vornehmheit der Portalfiguren, bei denen doch mehr eine gewohnte Ideenverbindung als innerer Zwang an die Antike denken läßt, erweicht sich in der Wiener Lust zur Grazie der nächsten Werke: des Genius Bornii, des Friesgrabmals in Vöslau und des Laudondenkmals in Hadersfeld, der großen Engel am Hochaltar

der Augustinerkirche, die nach Sarasdorf verschlagen wurden, endlich des Grabmonuments Kaiser Leopolds in der Augustinerkirche (Abb. 117). Der melodische Fluß der Körper und Gewänder, die beseelte Innigkeit der Mienen und Gebärden, die Gedanklichkeit, die den Werken von außen, nicht von innen zukommt, gibt ihnen das Gepräge und zieht auch die Grenze gegen den Klassizismus; stärker rafft sich Zauner zu diesem mit dem großen Werke auf, dem er die Jahre von 1795-1806 gewidmet hat: dem Kaiser Josefs-Denkmal (Abb. 77). Seine ausgezeichnete Wirkung auf dem vornehm geschlossenen Platze, der von Anfang an einen solchen Mittelpunkt gefordert hatte, erhöht seine Monumentalität über die ihm innewohnende innere Kraft hingus; antikes Kleid und Beiwerk, die wohlabgemessene Schroffheit des Sockels, die abstrakte Sprache der Reliefs, die Josefs rastlose, dem Volkswohl geweihte Tätigkeit allegorisch darstellen, sind die äußeren Hilfen einer um die monumentale Größe der Antike ringenden Kunst, der doch all dies eine in ehrenvoller Mühe erarbeitete, aber doch immer eine fremde Sprache bleibt. In der relativen Erreichung seines hochgesteckten Ziels hat Zauner seine Kraft ausgebraucht: die Jahre nach Vollendung des Josefsdenkmals waren wohlverdienter Muße und undankbarer Lehrtätigkeit gewidmet; das neue Zeitalter, in das dieser Übergangsmeister tief hineinlebt, war von allen Künsten der Bildhauerei am wenigsten günstig.

Mehr als in der Skulptur, wo der 1741 erfolgte Tod Donners die Grenzlinie zwischen dem Hochbarock und der Mariatheresianischen Epoche betont, verschwimmen die beiden Perioden in der Großmalerei, deren krastvolle und breite Tradition sie in ungebrochenem Wuchs über die angenommene Scheide hinüberführt; wie Paul Troger so stellt auch sein Landsmann Michelangelo Unterberger, zeitweilig mit ihm zusammen Rektor der Akademie, Übergang und Verbindung her; seine Altarbilder in St. Stefan, sein Engelsturz auf dem Hochaltar von St. Peter, sein zwölfjähriger Jesus im Tempel in der Augustinerkirche zeigen die alten dekorativen Grundzüge ohne wesentlich Neues. Nur allmählich dringt dieses als Auflockerung der Komposition, Verseinerung der Einzelsorm, Erhellung und Harmonisierung der Farbe, Selbständigkeit der Ersindung und Vertiefung der Empfindung in den überkommenen Rahmen ein, der sich dadurch schrittweise umwandelt. Der deko-



Abb. 118. Fresko von J. M. Mölk in der Peregrinikapelle der Servitenkirche

rative Charakter der Barockmalerei, die im großflächigen Fresko ihr bestes Betätigungsfeld gefunden hatte, brachte einen engen Zusammenhang mit der Architektur und damit verbunden einen gewissen Verzicht auf spezifisch malerische und geistige Wirkungen mit sich: wo es sich zunächst darum handelte. Wand und Decken zu schmücken und zu gliedern, einen Raum zu erweitern oder aufzuheben, mußte die Malerei auf eine feinere Durcharbeitung der Einzelform und koloristischen Selbstwert verzichten und sich auf allgemeingeläufige Gedankengehalte beschränken. Durch die Veränderung der architektonischen Auffassung und unter dem Einfluß der geistigen Zeitströmungen ändert sich der Charakter der Malerei: zwar lebt das dekorative Fresko bis zum Jahrhundertende fort, aber es ist doch - von fremden Reisenden wie ein Überbleibsel aus der Vorwelt angestaunt - höchst unzeitgemäß geworden; durch die Zersetzung seiner Voraussetzungen wie von innen ausgelaugt, ift es eines Tages übergangslos, spurlos verschwunden.

Ehe dieses erfolgt, macht sich seine schrittweise Metamorphose an manchem charakteristischen Beispiel bemerkbar. Am engsten sind die Fresken des J. Ritter von Mölk (von 1766) in der Peregrinikapelle der Servitenkirche (Abb. 118), die bisweilen sogar Tiepolo zugeschriebenen des Trogerschülers Mühldorfer in der Kapuzinergruft, die Zollers in der Liechtenthalerkirche (1771) und die Gregorio Guglielmis in den beiden Galerien (1761-62) und in der Volière in Schönbrunn und im Festsaal der Akademie der Wissenschaften mit der herkömmlichen Art und Weise verwachsen; noch türmt eine listige Perspektive kühne Scheinbauten einem Himmelsraum entgegen, zwischen dessen Wolkenballen überirdische Gestalten schweben. Aber die Bauwerke sammeln sich nur mehr am Rand der Plafonds, wo Stufen oder bewachsener Boden einen meßbaren Streifen irdischen Raums vortäuschen; der eigentliche Himmelsraum schrumpft zusammen und bleibt leer, nur spärliche Wölkchen ziehen darüber, einzelne Engel und himmlische Gestalten schweben dort; die eigentlichen Vorgänge spielen sich nun auf dem festen Grund der Randstreifen ab, sie sind dadurch - wenngleich noch immer in die Höhe versett - erdenfester, wahrscheinlicher, realistischer geworden, was auch auf die Aufsassung der einzelnen Figuren und die Wahl der dargestellten Themen Wirkung übt. Früher hatte ein allgemeines Ideenreservoir für diese Dekorationen genügt, nun wird auf die Neuheit der Erfindung großes Gewicht gelegt; Zoller malt in Liechtenthal Allegorien auf das Vater Unser, Guglielmi bringt in der Großen Galerie in Schönbrunn fast genremäßig gesehene Szenen aus dem Leben der mariatheresianischen Armee und gestaltet in der Decke der Akademie (Abb. 119) das alte Thema der Verherrlichung der Wissenschaften völlig neu, wozu ihm kein geringerer als Metastasio das literarische Programm entwarf.

Entschiedener wird die Loslösung von der Überlieferung, sowohl in der Gesamtauffassung als auch in der zunehmenden Verzierlichung der Einzelsigur, bei Vinzenz Fischer, der mehr als durch seine Altarbilder in der Laimgrubenkirche und durch charakteristische Gemälde in der Akademie und im Hofmuseum durch das Deckenbild im Dianentempel in Laxenburg und ein Plasondgemälde aus der Zauberslöte im ehemaligen Hause Schikaneders (Hackhofergasse 8) – wosern ich es ihm mit Recht zuschreibe – in diesen Zusammenhang gehört, und bei Johann Bergl, unter dessen Händen die einst so großzügige Flächenkunst zu einer Art Tapetenmalerei entartet: von seinen zahlreichen Arbeiten kommen für Wien die Decken in der Mölkerhofkapelle und im Augustinersaal der Hof-



Abb. 119. Deckenfresko von Guglielmi in der Akademie der Wissenschaften

bibliothek, die Wandmalereien im Goeß-Appartement in Schönbrunn und im Erzbischöflichen Schloß in Ober St. Veit in Betracht. Ist bei den Decken infolge der Stärke der Tradition doch noch ein gewisser architektonischer Rahmen vorhanden, innerhalb dessen eine feinfigurige und zierlich bewegte Rokokowelt überirdische Szenen witzig und geschickt spielt, so ist bei den Wanddekorationen alles Architektonische nun völlig aufgelöst. Nach allen Seiten blicken wir in eine fremde Welt, die uns bis zur Illusion getreu vorgetäuscht wird; schlanke Bäume heben ihre Blattkronen bis ins Himmelblau der Decke, vor dem Vögel ziehen, Grillagen und Ruinen rahmen die Türen und in der exotischen Landschaft bewegen sich Orientalen und Indianer, treibt sich alles Getier des betreffenden Erdteils herum; als Baumstrünke gebildete Öfen, scheinbar aus Astwerk geflochtene Möbel und Luster vervollständigen die ethnographisch-naturalistische Illusion dieser Räume, deren Malerei gleichzeitig dem vagen Exotismus der Zeit, der von Robinson Crusoe und Paul et Virginie genährten Moderichtung entgegenkommt.

Auch die Farbe ist anders geworden; an Stelle großflächigen Auftrags, der eine etwas derbe Buntheit hervorbrachte, ist eine Zerteilung in kleine Partien getreten, die dem zarteren Kaliber der Formen entspricht und eine koloristische Verfeinerung ermöglicht. Der eine Künstler, der durch das meisterhafte Spiel von Licht und Schatten, durch die Abstimmung seiner Schöpfungen auf einen goldigen oder filbrigen Gesamtton die frühere dekorative Farbigkeit zum Anschluß an die großen koloristischen Probleme bringt, Johann Martin Schmidt, der wegen seiner erstaunlichen Fruchtbarkeit in Niederösterreich unter dem populären Namen des Kremserschmidt der Maler schlechtweg ist, ist in Wien nur durch ein paar Altarbilder (in der Mölkerhofkapelle, in St. Ägydius in Gumpendorf und die treffliche S. Theresia am Hochaltar der Karmeliterkirche) und ein paar Museumsstücke nicht ganz entsprechend vertreten; von dem anderen, Anton Maulpertsch, sieht man hier außer einigen weniger wichtigen Arbeiten (Decken der Kammerkapelle und einer Kapelle der Kirche am Hof, schönes Hochaltarbild in Maria Geburt, treffliche Skizzen in der Österreichischen Galerie (Abb. 120), Allegorie auf das Schickfal der Kunst in der Akademie) sein jugendliches Meisterwerk, die Deckenfresken der Piaristenkirche von 1745. Die Einzelformen werden nun auseinandergezogen und verzerrt, nicht um als Mosaiksteine einer Flächenkomposition zu dienen, sondern einem flammenden Farbenprunk unterjocht, in dessen Intensität eine vordem diesem Kunstkreis unbekannte Gefühlsinnigkeit lodert; in höherem Grade als selbst einem Tiepolo ist es Maulpertsch gelungen, das Dekorative, dessen Kraft im Versiegen war, zu einer starken Ausdruckskunst umzugießen. Südliches und nordisches Kunstgefühl, jenes der Ausdruck einer jahrhundertealten Tradition, dieses die Sehnsucht neuverjüngter Geistigkeit aussprechend, sind in dieser Kunst vereinigt, die der öfterreichischen Barockmalerei glorreiche Apotheose bildet; in Maurer, Däringer, Wagenschön klingt sie dann nur noch matt und schemenhaft nach.

Das Übergewicht der historischen Malerei ist in diesem Zeitraum nicht so beträchtlich wie in der vorangegangenen Periode: Porträt, Landschaft, Genre hatten sich, wenngleich in der Theorie nach wie vor als zweitrangig geltend, doch in der von bürgerlicher Humanität durchtränkten Sphäre der Kunstfreunde und



Abb. 120. Skizze von A. Maulpertsch in der Österr. Galerie

Sammler eine gute Stellung errungen. Mit der großen Kunst durch zahlreiche Fäden verbunden, folgen sie in den Hauptzügen ihrer Entwicklung; namentlich löst sich die gewaltsame Spannung des barocken Porträts zur sanfteren Würde höfischer Liebenswürdigkeit, endlich zur Einfachheit selbstverständlicher Noblesse. Wiens Anteil an diesem Wege vom Barock zum Rokoko und von diesem zum bürgerlichen - oder doch besser zum aristokratischen -Bildnis ist etwas sehr Zusammengesetztes; die Maler sind zumeist Fremde, vielfach wandernde Künstler, die eine längere oder kürzere Saison dem Hof und der Gesellschaft in Wien widmen. Der französische Schwede Roslin, der Genfer "Türke" Liotard und der italienische Londoner Franz Casanova sind solche internationale Sterne: aber auch der Mainzer Christian Seybold und die als des Schloßhauptmanns von Schönbrunn Tochter und als Zeichenlehrerin der erfolgreich dilettierenden Prinzessinnen am Hofe Maria Theresias wohlgelittene Lothringerin Gabriele Bertrand (nachmals des Bildhauers Beyer Gattin) bleiben trots dauernder Ansässigkeit in Wien ohne engere Fühlung mit dessen Kunst. Diese hat - in dem jett besprochenen Fache - ein anderer Ausländer tief und nachhaltig beeinflußt, der Schwede Martin von Meytens, in dessen Bildnissen uns die große Kaiserin, ihr Hof und ihre Zeit am lebendigsten verkörpert find. Ähnlich wie in der Architektur des Schlosses Schönbrunn, auf dessen Terrasse Meytens die kaiserliche Familie gemalt hat und dessen Räume so viele seiner Werke, darunter die beste Fassung des Einzelporträts der Kaiserin, noch heute beherbergen, mengen sich in diesen Porträts repräsentative Würde und menschliche Liebenswürdigkeit; sie halten zwischen geistiger Vertiefung und dekorativem Pomp sehr angenehm die Mitte, bringen alles Beiwerk der Brokatgewänder und Spitzeneinsätze, ohne daß es kleinlich und aufdringlich wirkt, haben eine zwanglos vornehme Haltung, die zur Charakterisierung der Modelle beiträgt, eine filbrighelle Färbung, eine klare Fröhlichkeit ohne Jubel, die dem Ton am Kaiserhofe - wie er etwa durch die Familienkorrespondenz der Kaiserin mit ihren Kindern oder durch die Tagebücher des Fürsten Joh. Jos. Khevenhüller-Metsch klingt - entspricht. Maria Therefia von Meytens gemalt (Abb. 121) ist die große Kaiserin, die ihr von Feinden umstelltes Reich rettet und mit hoher Weisheit regiert und ist auch die Frau, die sich mit ihrem unverfälschten Wiener Dialekt vor dem großen fächsischen Professor Gottsched mit der Sprache nicht heraustraut, die Landesmutter, die ihren Wienern die Geburt des künftigen Kaiser Franz mit dem Zuruf aus ihrer Burgtheaterloge anzeigt: Der Poldl hat an Buben! Das Wesen der Mariatheresianischen Epoche, zu deren Glanz nicht nur Mozarts blankes Silber, fondern auch Metastasios Rauschgold gehört, hat Meytens in seinen Bildnissen noch bestimmter erfaßt als Bellotto in seinen Veduten, deren Rokoko in Wien und Dresden, Warschau und Venedig doch stets der allgemeine Geist der Zeit ist; die neben Meytens tätig find, J. B. Glunck oder Weickert oder fein Schüler Joh. Mich. Milit, machen ihm keine Konkurrenz, erst in der Zeit Kaiser Josefs II. gibt es wieder Porträtisten, die neuerlich Beachtung fordern. Der zerfahreneren Physiognomie dieser Periode entspricht es, daß keiner sie so eindeutig zu fassen vermag, wie es Meytens mit der vorangegangenen gelungen war; innerhalb der Gleichmacherei des verschärften aufgeklärten Abfolutismus und der literarischen Demokratisierung enthüllen sich näherem Zusehen doch tiefe Gegensätze, die fortschreitende Individualisierung zerfrist die frühere kulturelle Einheitlichkeit. Zwei Außenseiter, Maron und Zoffany, treffen zwei Pole der neuen



Abb. 121. M. Meytens, Kaiferin Maria Theresia. Schloß Schönbrunn

Gesinnung, der eine die aristokratische Einfachheit, der andere den bürgerlichen Hoston am glücklichsten; ihnen sekundieren darin von heimischen Kräften einerseits Josef Hickel, Kreußinger und der später nach Rußland ausgewanderte Quadal, anderseits Josef Dorfmeister. Einen Durchschnitt durch die ganze Zeit gibt am ehesten der Württemberger Friedrich Oelenhainz, den sein Weg immer wieder nach Wien zurücksührte; vom hochsürstlichen Repräsentationsbild bis zum bürgerlichen Bildnis und dem Schriststellerporträt hat er sein ganzes Fach durchlausen und bei der Tieße, Wien. 2. Auss.

Schilderung dieser klugen und empfindsamen, eitlen und bescheidenen Bürgeraristokraten einen falschen Ton nie ganz aus der Kehle verloren, der so zur Zeit gehört, daß er wieder eine Art Echtheit aus zweiter Hand bekommt. Etwas davon haben auch die Übergangsmeister an sich, Füger und Lampi, die mit einem guten Teil ihres Schaffens noch der josesinischen und selbst der mariatheresianischen Periode angehören, durch ihre Wirkung auf die Folgezeit doch schon dieser zuzuzählen sein mögen.

Die Genrefächer haben eine eigentliche Spezialvertretung nicht gefunden; ihre Repräsentanten Janneck, der Gesellschaftsszenen in der Art der Franzosen malt oder Kaspar Fr. Sambach, der durch die gemalten Nachbildungen von Stein- und Bronzereliefs feine Schülerschaft bei Donner in Erinnerung ruft, haben auch in anderen Fächern gute Leistungen aufzuweisen; höchstens daß in der Blumenmalerei, die durch Josef Pichler und Joh. B. Drechsler vertreten ist, ein Spezialzweig blüht, der durch die Verbindung mit der Porzellanmalerei kunstgewerbliche Bedeutung gewinnt und durch die liebevolle Versenkung in die Einzelform der Blumen für die sich am Anfang des 19. Jahrhunderts vollziehende Rückkehr zur Form auch weitergehende kunstgeschichtliche Wichtigkeit gewinnt. Weit bedeutsamer aber ist ohne Zweifel die Rolle, die Wien in der Geschichte der Landschaftsmalerei zugefallen ist. Noch immer finden sich neben der von Christian Hilfgott Brand erreichten Vereinheitlichung des Naturausschnittes Nachzügler der älteren dekorativen Landschaftsauffassung, z. B. Josef Rosa, der in den Sechzigerjahren in Schönbrunn drei Zimmer mit staffagereichen Ruinenlandschaften ausgestattet hat; Brand aber findet Fortsetzer in seinem Sohn Johann Christian, in Johann Evangelist Dorfmeister und Franz Edmund Weirotter, noch später in Martin von Molitor, denen französische Anregungen oder gar Pariser Schulung die konventionelle Schwerfälligkeit durch gefälligere Leichtigkeit ersetzen. Wesentlicher aber ist die neue Unbefangenheit und frische Empfindung, - seien sie solchen Einslüssen verdankt oder anderweitig erworben - mit denen nun das dargestellte Stück Natur erfast wird; in der farbigen Helle von Brands besten Bildern - ein besonders charakteristisches von 1785 besitzt die Österreichische Galerie (Abb. 122) - lebt ein Landschaftsgefühl, wie es erst bei den romantischen Malern vom Anfang des 19. Jahrhunderts wieder aufkommt; daß diese in Wien sehr früh eines ihrer wichtigsten Zentren besitzen, läßt einen Zusammenhang zwischen diesen Erscheinungen zumindest vermuten.

Mehrere dieser Landschafter haben sich auch als Radierer betätigt und verhelfen der Wiener Graphik, die bisher wenig mehr gewesen war als eine Filiale Augsburgs, zu einem reicheren und bunteren Gesamtbilde, dem allerdings auch jetzt eine ausgesprochen persönliche Note mangelt. Als beherrschender Zug in der der Entwicklung auf dem Gebiet der Malerei sich parallel vollziehenden Wandlung kann die Wendung zum Malerischen gelten; in Blättern von Malerradierern wie Joh. M. Schmidt oder Maulpertsch spricht sie sich naturgemäß am deutlichsten aus, gilt aber auch für die Radierungen Weirotters und Jakob Matthias Schmutters, die bei Wille, dem Pariser Patron der deutschen Stecher, sich geistreich und leicht auszudrücken gelernt haben und für das Schabkunstblatt, mit dem Jacobé und J. P. Pichler dem farbigen Reichtum der reproduzierten Gemälde gerechter zu werden hoffen als mit dem sonst dazu verwendeten Kupferstich. In den farbigen Stichen der Vedutenmeister Schütz, Ziegler und Janscha findet die Stadt und ihr Leben eine frische und sprühende Interpretation und in der Buchillustration schaffen Quirin Mark und Clemens Kohl ein Wiener Rokoko, in dem französische Anregungen in geschickter Weise einem großen Publikum zugänglich gemacht werden.

Damit mündet die große Kunst ins Kunstgewerbe aus, das nicht den schlechtesten Ruhmestitel dieser Periode ausmacht; die zunehmende Neigung fürs Niedliche und Anmutige, die jener das Mark ausdorrt, hilst dem Kunsthandwerk zu sauberer Gefälligkeit; die Ersindung, die für größere Aufgaben versagt, sindet auf diesem wohlbereiteten Feld ausreichende Gelegenheit zu erfreulicher Entsaltung. Der Weg führt dabei auf allen Teilgebieten vom Reichen zum Nüchternen, vom Geschwungenen zum Gradlinigen, vom Bewegten zum Steisen, von nachlebender Üppigkeit zu beginnender Korrektheit; ihn zeigt so gut die Entwicklung von Niedermayrs noch von Donner beeinslußten Porzellangruppen zu Grassis Biskuitbüsten, von Macks und Mosers Goldschmiedearbeiten für Kaiserin Maria Theresia oder ihrem Reliquiar des hl. Eligius im Besit der Stadt Wien (1762) zu J. J. Würths Taselssiber des Herzogs Albert von Sachsen-Teschen (1779—80) wie die Formen-

wandlung im Gebrauchsporzellan der Wiener Manufaktur, im Mobiliar und im Kostüm. Sie alle, die als leichte Ware dem Zug jeder Modeströmung untertan sind, leitet aus der Ferne jene durchgreisende geistige Veränderung, von der auch die Umwandlung in der Auffassung der Architektur bestimmt gewesen war. Der Zeitraum, den in Österreich die Regierungen Maria Theresias und Joses II. ausfüllen, ist eine der reichsten und folgenschwersten Epochen in der Geistesgeschichte der europäischen Menschheit; auch die Kunst muß an ihrem Anfang und ihrem Ende zwei durchaus verschiedene Gesichter zeigen.



Abb. 122. Landschaft von Joh. Christ. Brand. Österr. Galerie



Abb. 123. Glacis beim Stubentor. Nach einer alten Photographie im histor. Museum der Stadt Wien

VII. EMPIRE UND VORMÄRZ

IT Josef II. ging ein ganzes System dahin; als er starb, war nicht nur sein Lebenswerk hastig durchgeführter Reformen im Zusammenbrechen, der ganze Gedankenkreis, aus dem es entstanden war, schien durch den Ausbruch und Verlauf der französischen Revolution aufs tiesste kompromittiert. Die Ideen, die zur Ermordung des Königs und der Tochter Maria Theresias geführt hatten, aus denen der Brand, Europa ein viertel Jahrhundert verheerend, immer wieder hervorzüngelte, mußten schlechtweg verhaßt sein; unerbittlicher Widerspruch trat ihnen auf allen Gebieten entgegen und eine starre Reaktion begrub die Aufklärung, die so unfähig wurde, ihren fruchtbaren Gehalt fortzuentwickeln oder zeitgemäß umzubilden, aber als eine heimliche Opposition, zersetzende Skepsis und schleichende Negation dem scheinbar so wohlgefugten vormärzlichen Österreich von 1790—1848 beigemengt bleibt. Allbe-

kannte Geschehnisse der äußeren und der inneren Politik drücken ihm die ernste, düstere, trockene Grundstimmung auf; die sich stets erneuenden Kriege gegen das republikanische und das napoleonische Frankreich, der Zusammenbruch des alten deutschen Reichs, dem die Schaffung eines österreichischen Kaisertums im Jahre 1804 ein teilweises Gegengewicht bietet, das dem Schutz alles Bestehenden dienende Metternichsche System. Dieses neue selbständige Osterreich weist eine ganz veränderte Struktur auf; seine bürokratisch und polizeilich gewährleistete Einheit ist durch das Ausscheiden aus dem deutschen Reich in einem negativen Sinne kräftiger geworden; die staatliche Selbständigkeit wird als Gegensatz gegen den früheren Zustand stärker empfunden. Aber die innere Einheit ist sehr gelockert; was früher durch inneren Trieb verschmolz, wird nun durch äußere Kräfte zusammengehalten, kulturell entwickeln sich die Teile des Reiches nebeneinander und unter der Decke des schematisch vereinheitlichenden Staatsgedankens bereiten sich die Sonderbestrebungen vor, die 1848 in magyarischen und slawischen Selbständigkeitsansprüchen mit langverhaltener Kraft vorbrechen.

Wiens kulturelle Stellung steht im Zeichen dieser Strömungen; es ist stärker das Zentrum des Staats, schwächer das Herz des Reichs als im Barock. Alle Fäden der Politik und der Verwaltung laufen hier straff zusammen, aber Kulturschranken wachsen zwischen den österreichischen Nationen empor; der Zusammenhang mit diesen vermag Wien für die Lösung vom Deutschtum nicht Ersat zu bieten. Es geht mehr denn je in seiner Rolle als Residenz auf, aber die Ansätze zur Großstadtbildung, die die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts entwickelt hatte, verflüchtigen sich, eine kleinbürgerliche Gesinnung wird gehegt und gepflegt; Wien wird farblos, weltabgeschlossen, träumt einen Dornröschenschlaf. Von einem angemessenen kulturellen Hinterland abgeschnitten lebt es von seinen Vorräten; es besinnt sich auf sein ureigenes Wesen, die untersten Schichten seiner geistigen Konstitution sind aufgerührt, nie war Wien so wienerisch wie jetzt. Im Guten und im Schlechten ist der Vormärz seine Apotheose; nie ist Wien so lebenslustig und liebenswürdig, nie geistig so produktiv, nie so gegen Fremdes abweisend, seiner Sonderart bewußt gewesen, aber ein tiefer, nie mehr getilgter Sprung geht durch diese überaus reizvolle und einheitliche Altwiener Kultur. Ihre anheimelnde Enge erdrückt

diejenigen, die der Welt zum Schauplatz, all ihrer Ströme zur Nahrung bedurft hätten; die nicht jung sterben, verkümmern, verbittern, zerbrechen. In der Musik waltet der Dämon milder; Schubert entrückt er bald, Beethoven birgt er in der Wolke der Taubheit vor der Umwelt; aber in der Literatur reiht sich ein tragisches Schicksal ans andere; Lenau, Raimund, Grillparzer zerbröckeln, Friedrich Schlegel, Friedrich Gents, Adam Müller retten sich in schlaffen Quietismus oder zur Kirche, für die Clemens Hofbauers überragende Erscheinung wirbt. Kleinere Geister vermögen im Kompromiß zu leben, aber die Schiefheit ihrer Stellung färbt auf das Wienerische Geistesleben ab; mude Skepsis, äußerliche Formvollendung, taumelnde Sinnlichkeit wachsen ihm ein. Noch ist all dies von der ererbten vornehmen Kultur gebändigt, durch die Kleinheit der Verhältnisse in Schranken gehalten; dieser Hemmungen entledigt wird es in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zu gefährlicher Größe emporwuchern. Im Vormärz bleiben diese Flecken Schatten eines hellen liebenswürdigen Bildes; noch vermag der Genius des Bodens dessen durch Reinkultur überbetonte Eigenart künstlerisch zu gestalten, seiner süßen Sinnlichkeit in Strauß, seiner ironischen Skepsis in Nestroy einen Meister zu erwecken, in einer außerordentlichen Blüte des Theaters dem Scheinleben der Stadt einen trügerischen festen Kern zu schenken.

Auch die bildende Kunst wird durch die Absperrung von der Außenwelt, durch die scharfe Einstellung auf das Angestammte und Lokale in ihrem Charakter bestimmt: sie ist zum Unterschied von ihrem österreichischen Wesen im Barock nun durchaus wienerisch. Zu monumentalen Aufgaben fehlt Kraft und Ansporn; die Kargheit der Zeit während des Krieges und in den folgenden Jahrzehnten, die Kleinlichkeit der Gesinnung verhindern jeden Schwung; ist ein großer Auftrag zu vergeben, so wird er in instinktiver Erkenntnis der partikularistischen Beschränkung einem Italiener als Vertreter einer größeren Weltkunst zuteil. Das Grabmal der Erzherzogin Christine, das Herzog Albert von Sachsen-Teschen von Canova arbeiten ließ, ist eine solche - und in diesem Fall wohlbegründete - Huldigung an den Genius der großen Kunst, dem es in Wien zu eng zu werden begann; nicht ganz so überzeugend war der Griff ins Internationale bei Pompeo Marchesis Denkmal Kaifer Franz' I. im Burghof und Ludwig Schwanthalers Austria-

brunnen auf der Freyung, beide 1846 entstanden, als der Bann über Wien sich bald zu lösen anschickte. Die allgemeine Stagnation bringt es mit sich, daß das Stadtbild in seinen Hauptzügen unverändert bleibt. Nicht einmal die Aufhebung der Bastionen um die innere Stadt, gegen die schon das vorangegangene Jahrhundert aussichtsreich Sturm gelaufen war, wird durchgeführt, obwohl die Franzosenzeit ihre militärische Nutslosigkeit recht augenfällig gemacht hatte und die steigende Wohnungsnot auf eine Lösung dieser brennendsten Stadtfrage drängte; die Glacis bleiben (Abb. 123), ein breiter Spaziergang um die Stadt, mit entzückenden Blicken auf diese und die Vororte, seit sie als fortisikatorisch nutslos entlarvt waren, durch Tradition und Gewohnheit noch wirkungsvoller als durch einen Zweck geschützt, einfach ein Stück des Bestehenden geworden, dessen Erhaltung auf allen Gebieten zum herrschenden System gehört. Aber in dem maskenhaft starr bleibenden Gesicht der Stadt wandeln sich doch so viele Züge, daß die Bautätigkeit der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in hohem Grade ihr Gesamtbild mitbestimmt; einerseits hat die zentralistische Staatsverwaltung, anderseits die Ausgestaltung der bürgerlichen Kultur daran teil.

Das öffentliche Bauwesen entbehrt des monumentalen Zuges; fowohl in den Aufgaben als in ihrer Auffassung herrscht der Nutzzweck vor. Gebäude für Ämter, Schulen, Banken usw. entstehen in bedeutenden Dimensionen; ihre Bauführung ist bürokratisch, die Architekten find Mathematiker oder Beamte; beides vereinigt sich in Wilhelm Paul Eduard Sprenger, Dozenten für "deskriptive Geometrie" und k. k. Hofbaurat, dem mächtigen Beherrscher des offiziellen Baubetriebs im zweiten Viertel des Jahrhunderts. Nüchterne Vernünftigkeit und technische Gründlichkeit ist bei diesen Bauten maßgebend, künstlerische Erwägungen treten zurück, die Phantasie ist schwer verpönt. Die trockene Kasernenmäßigkeit dieses Stils wurde lange und hart geschmäht, entsprechende Strömungen neuerer Zeit haben den bedeutenden Dimensionen und der ernsten Sachlichkeit dieser Architektur wieder einigen Eindruck abgewinnen gelehrt. Manches bleibt unter der Schwelle einer Baukunst im eigentlichen Sinne, anderes hebt sich unter der Nachwirkung ererbter guter Tradition und an den Krücken klassizierender Tendenzen darüber; aber auch wo dies der Fall ist, bleiben



Abb. 124. Peter Fendi, Feldmesse auf dem Burgplat. Ofterr. Galerie



Abb. 125. Theseustempel im Volksgarten

ein verlaufendes Spätbarock und eine neue struktive Tektonik die eigentlichen Grundelemente dieses Stils.

Die einzelnen Architekten gewinnen unter dem übermächtigen und ausgleichenden Druck dieser beiden allgemeingültigen Faktoren kein sehr persönliches Relies. Die schärste Silhouette besitt der Tessiner Peter von Nobile, dem bei der Neugestaltung der als Bummelplats beliebten Burgbastei zu einem Paradeplats (Abb. 124) doch eine Art monumentaler Aufgabe zusiel; mehrere Gebäude in verhältnismäßig herbem Empirestil faßten den Plats ein: die halbkreisförmige Säulenhalle des Cortischen Kaffeehauses, der dem Theseion in Athen nachgebildete Theseustempel im Volksgarten (Abb. 125) und der dorische Säulenbau des äußeren Burgtores. Die beiden letztgenannten Gebäude hielten sich als Ausnahmen in jenem Nütslichkeitszeitalter von einem unmittelbarem Gebrauchszweck frei; der Theseustempel wurde 1823 zur Aufnahme von Canovas Theseusgruppe, die in dem milden Licht der glasgedeck-

ten kleinen Cella ungleich bedeutender aewirkt haben mag als auf der gleißenden Marmorstiege des Kunsthistorischen Museums, wo sie sich jetzt verliert, das Burgtor entstand 1821-24 als Monument der Befreiungskriege und wurde am zehnten Jahrestag der Völkerschlacht bei Leipzig dem öffentlichen Verkehr übergeben;

beide — der Schrein fürs hochberühmte Kunstwerk, das der geistreichen Zeit übrigens auch als eine Anspielung auf die Überwältigung Napoleons



Abb. 126. Palais Rafumofsky (Geologische Reichsanstalt)

galt, und das Siegesdenkmal — stehen etwas unorganisch in ihrer zeitlichen und örtlichen Umgebung und erinnern in ihrem literarischen Charakter — ihrer strengeren Form widersprechend — an jene sinnreichen Bauwerke, die man in den englischen Parks, Herz und Geist zu ergöten, auszustreuen liebte, wofür dicht bei Wien der von Laxenburg ein schönes Beispiel bietet.

Gleichförmiger finden andere Architekten der Zeit den Ausgleich zwischen der Bautradition des 18, und den neuen Aufgaben des 19. Jahrhunderts. Karl von Moreau baut das Palais Palffy in der Wallnerstraße und die Nationalbank in der Herrengasse und

schafft im "Apollosaal" eine von der Zeit vielbewunderte halbpermante Festdekoration; Josef Schemerl von Leytenbach baut 1815-18 die technische Hochschule, an deren ursprünglichen Kern im weiteren Verlauf des Jahrhunderts in allen Richtungen zugestückt worden ist; von L. von Montover stammt das Palais Erzherzog Karl (1800-1804, jett Erzherzog Friedrich) und das Palais Rasumofsky (1805-12, nach dem Brand von 1814 von Machytka in gleicher Form wiederhergestellt, jetzt Geologische Reichsanstalt, Abb. 126), von Pichl das Landhaus, von Josef Kornhäusel - dem die Wiener Lieblingstherme Baden ein gutes Stück ihres biedermeierischen Reizes verdankt - das Tempelgebäude in der Seitenstettengasse und der Umbau des Schottenhofs, von Hardtmuth das eben niedergerissene Liechtensteinpalais in der Herrengasse, das schon 1792 begonnen wurde und den Zusammenhang mit der früheren Kunst am festesten wahrte. Das Anknüpfen an die Architektur der josefinischen Ära ist auch sonst überall deutlich; nachdrücklicher als es in Hohenbergs und Canevales Bauten wahrnehmbar gewesen war, ist nun zu einem tektonischen Bauen zurückgekehrt, in dem ein klarer Raum von bestimmten Wandflächen eingegrenzt wird; das Gerüste von Säulen, das diese gliedert, das Giebelwerk der Türen und Fenster setzt die damals einsettende Klärung fort (Abb. 127). Die Dekoration ist kaum herber geworden, bevorzugt nur noch deutlicher Reliefzierde, die wirklich oder in täuschender Nachahmung in Wand und Decken eingelassen diesen den Eindruck struktiver Festigkeit mehrt. Überhaupt ist der Klassizismus dieser Bauten von Anbeginn an anmutig gemildert; seine scheinbare Strenge bei einzelnen, besonders den amtlichen Gebäuden entspringt nicht der Folgerichtigkeit der Grundsätze, sondern dem Mangel an künstlerischen Ideen, sonst bleibt auch den ausgedehntesten dieser Bauten und den großräumigsten ihrer Innengestaltungen ein Zug dekorativer Schmiegsamkeit, gutmütiger Behaglichkeit anhaften. Nur Sprenger zieht die volle Konsequenz aus den Forderungen, die ihm die der Zeit scheinen; seine Münze (1835), Hauptzollamt (1840-44), Hofkammerarchiv (1843), Statthalterei (1845-47), Finanzlandesdirektion (1846-48) find reiner Nutsbau, ihre robuste Wuchtigkeit und rücksichtslose Einheitlichkeit verschafft ihnen innerhalb der lavierenden Baukunst eine Sonderstellung, einen Stil aus Stillosigkeit, eine Erscheinung, die

mit gewissen früher besprochenen Tendenzen in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts und wieder mit solchen der neuesten Zeit verglichen werden könnte. Wie jedem Stilwandel bildender Kunst eine Epoche naturalistischer Besinnung vorauszugehen scheint, so

werden bedeutende Phasen architektonischer Betätigung durch eine tektonische Klärung vorbereitet.

Eine folche Architektur konnte Nutsbauten gerecht werden; sie verfagte, wo fie weiterachende Ideen künstlerisch gestalten follte. Schon im Palastbau zeigt fich - wenn man von wenigen ausgezeichneten Ausnahmen wie dem Palais Rasumofsky absieht - eine gewiffe Verlegenheit; bald neigt das Palais zum Amtsgebäude (ehemals Erzherzog Friedrich), bald nähert



Abb. 127. Bibliothek des Schottenstifts

es sich dem privaten Wohnbau (Pal. Palffy). Noch unfähiger erweist sich die Architektur bei kirchlichen Aufgaben; die Aufklärungszeit hatte für diese noch die letzten Reste des Barock auszunützen verstanden — den Empire-Nachklang verwendet die Fassade der Malteserkirche von 1806 — der Zeit der wiedererwachten Religiosität stand für ihre Gotteshäuser nur ein Stil zur Verfügung, der die Idee leugnete. Persönliche geistige Bedürfnisse ringen in den wenigen

Kirchenbauten der Zeit mit dem Mangel innerer Traditon und zeitigen seltsame Verlegenheitsformen; ein gläubiger Romantiker wie Karl Roesner bringt aus seiner Sehnsucht nach der großen kirchlichen Überlieferung des Mittelalters, für deren Verständnis ihm doch jedes Organ verkümmert war, die kuriose Architektur der Johanneskirche in der Leopoldstadt, der Pfarrkirche in Meidling hervor wozu Lößls Pfarrkirche in Altmannsdorf parallel geht -, biedermeierische Kirchenbaukunst, an alle Stile erinnernd, mit keinem verwandt, Stilkehraus vor neuem Auschwung. Noch schlimmer wars, wenn Sprenger mit profanen Händen kirchliche Aufgaben den Baukanzleiregeln zu unterwerfen sich untersing; die baufällig gewordenen oberen Teile des Stefanturms, Wiens ehrwürdigstes Baufymbol, ersetzte er durch einen Eisenhelm, eine Schmach, die Friedrich Schmidt nach zwanzig Jahren (1862) tilgte; eine ähnliche Turmbekrönung, nach dem Brande von 1848 der Augustinerkirche aufgesett, ist aber in ihrer plumpen Häßlichkeit bestehen geblieben. Den Neubau der Altlerchenfelderkirche, den Sprenger gleichfalls in Händen hatte, hat die Revolution von 1848 dem Baugewaltigen entwunden; auch geistig sollte neues Leben aus totem Schutt erblühen und Johann Georg Müller hat mit dieser Kirche den Grundstein zur neuen Architekturentwicklung Wiens gelegt.

Noch mehr als die Staatsbauten, die infolge ihrer gewollten Schlichtheit und gelähmten Monumentalität weniger zur Geltung gelangen, als ihrem Umfang und ihrer Zahl entsprechen würde, hat die Regsamkeit der Privatarchitektur das Stadtbild umgewandelt; die in politischen und wirtschaftlichen Strömungen begründete Erstarkung des Bürgertums und das Hand in Hand damit wachsende Bedürfnis nach reicherer Bequemlichkeit des Wohnens führen zu einer Ausgestaltung aller bürgerlichen Haustypen, des Zinshauses und des städtischen Einzelhauses, der reichen Villa und des schlichten Landhauses. Alle bilden Anfänge fort, die bereits die mariatheresianische und josefinische Epoche gekannt hatte; aber die Entwicklung ins Breite bringt nicht nur eine so wesentliche Vermehrung dieser Bauten, daß sie auch heute trot ungeheurer Zerstörung noch den Eindruck mancher Stadteile - vornehmlich im VII. und VIII. Bezirk und in den Gartenvorstädten Hietzing und Heiligenstadt — bestimmen, sondern prägt diese Typen auch schärfer, löst sie nachdrücklicher vom Palastbau, der den Anfängen dieser



Abb. 128. Mölkerbastei mit dem Haus Schreyvogelgasse 10

Entwicklung doch immer vorbildlich gewesen war. Die um 1800 entstandenen Häuser tragen die Spuren dieser Herkunft noch an sich: das Häuschen Schreyvogelgasse 10 von 1803 (Abb. 128), das an die ragende Feuermauer der Mölkerbasteihäuser geklebt, wie eine Bonbonniere wirkt, oder das vornehme Haus Schönbrunner Straße 309 find Paläste im Kleinen. Bei den späteren Bauten entfällt die Rhythmik, die einzelne Teile auf Kosten der anderen heraushebt; die Betonung eines Hauptgeschosses, das Vortreten eines Mittelrisalits vor seitliche Flügel, die Hervorholung einer Hauptachse durch reiche Portale und auszeichnende Giebel schwindet gleichzeitig mit den Resten dekorativer Fensterrahmungen und Giebelfüllungen, die den josefinischen Puritanismus überdauert hatten. Der Block des Hauses wird höchstens durch sparsame Simse und Lisenen belebt, Fenster und Türen werden durch kräftiges Gebälk betont oder scharf in die Wände eingeschnitten; als charakteristischen Schmuck liebt die Zeit (Abb. 129), Steinreliefs mit mythologischen Einzelfiguren oder Puttenszenen in seichte Nischen einzutiefen und



Abb. 129. Detail vom Palais Palffy in der Wallnerstraße

in anspruchslos-anmutiger Form ein Stück bedeutende Symbolik in den Alltag zu slechten. Während die Stadthäuser durch die Anwendung typischer, innerhalb enger Grenzen abgewandelter Motive und Zierformen einen Zug biedermeierischer Korrektheit erhalten, ist den Landhäusern größere Freiheit eingeräumt; im Gürtel um Wien, wo Stadt und Dorf sich noch lange durchdringen, mischen sich städtischer Drang ins Freie und angestammte Wohlhabenheit zu einer ländlichen Bauweise, der behagliche Opulenz, Abneigung gegen Repräsentation und Freude an der Natur die Richtlinien liesern; die Bedürfnisse städtischen Patriziats und ländlichen Stammbürgertums sind hier in glücklichster Weise zu Hervorbringungen erfreuender Kulturformen vereinigt (Abb. 130).

Die gleiche natürliche Vornehmheit, die liebenswürdigen Ernst und anständige Heiterkeit an richtiger Stelle anzuwenden weiß, zeichnet auch die Inneneinrichtungen und die tausend Gegenstände des Handwerks und Gewerbes aus, die den vielfältigen Bedürfnissen des Alltags dienen. Auf allen Gebieten gleiten Kunst und Handwerk ineinander, jener den höheren Flug hemmend, dieses



Abb. 130. Landhaus beim Krapfenwaldl

zu höherer Würde erhebend; der Wesensunterschied zwischen ihnen ist einer Gradverschiedenheit gewichen. In der Architekturplastik und Dekorationsmalerei führen zahlreiche Übergänge von Steinmeten und Anstreichern zu eigentlichen Künstlern; Kliebers reizender Puttenfries in der Annagasse oder Schwinds Wandmalereien im Stiegenhaus der Villa Wertheimstein (ursprünglich Arthaber, 1834-35 von Pichl gebaut) find feine Blüten eines in tiefem Erdreich wurzelnden Stamms. Diese Befruchtung von oben fördert alles Handwerk, das sich unter wirtschaftlichen und politischen Anregungen zum Gewerbe erweitert. Die Porzellanmanufaktur erlebt unter der Leitung Sorgenthals ihre Blütezeit; wenn auch die geplante ständige Verbindung mit Füger, dem Führer der Wiener Kunst, nicht zustande kam, so wurde doch der Malerei - für die zeitweilig 130 Kräfte angestellt waren - besondere Pflege zuteil und ein spezifisch Wiener, vom bisher vorbildlichen Sèvres unabhängiger Stil geschaffen. Ein Nebenzweig ist die Glasmalerei, die G. S. Mohn und A. Kothgasser betreiben, ersterer bemüht, in Glasgemälden für die romantische Franzensburg in Laxenburg oder 17

für Maria am Gestade mit dem erträumten Prunk mittelalterlicher Fenster zu wetteifern, letzterer wohl auch gelegentlich dieser Strömung huldigend, vor allem aber im Dienst der in verschiedenen öfterreichischen Provinzen blühenden Glasindustrie tätig, die nun auch in Wien ein bedeutendes Zentrum erhielt; Josef Lobmeyr gründete damals die Firma, die ihre führende Stellung bis zur Gegenwart gewahrt hat. Unter den Metallgewerben wahrt die Gold- und Silberschmiedearbeit ihren alten Ruf; 1823 zählt sie in Wien die überraschend hohe Zahl von 317 Vertretern, denen die in den napoleonischen Kriegen vorangegangene Einschmelzung zahlreicher Edelmetallgegenstände und das gestiegene Luxusbedürfnis weiterer Bürgerkreise günstige Arbeitsbedingungen schafft. Einen besonderen Aufschwung nimmt die Wiener Bronzeindustrie, deren hervorragendsten Vertreter Johann Georg Danninger einige Arbeiten im Palais Schwarzenberg kennen lernen lassen; in den zwanziger Jahren beginnt diese Erzeugung zurückzugehen, teils durch die wachsende Vorliebe für Silber, teils durch die der zunehmenden Verbürgerlichung des Biedermeierstils entsprechende Ersetzung der Bronzebeschläge der Möbel durch vergoldete Holzschnitzereien. Die Wiener Möbelkunst, die seit der Zeit Maria Theresias für technische Gediegenheit und tüchtige Ausführung berühmt ist, folgt den feinen Geschmackswandlungen vom Frühempire zum Spätbiedermeier unter Wahrung handwerklicher Sauberkeit und Erfassung einer eigenen Note innerhalb dieser internationalen Entwicklungsvorgänge; der Weg vom Leichten zum Plumpen, vom Zierlichen zum Schlichten. vom aristokratisch Einfachen zum behäbig Bürgerlichen fördert die Angemessenheit der Materialbehandlung, die unverwüstliche Solidität der ganzen Bearbeitung. Zur vollen Würdigung dieser puritanisch strengen und doch liebenswürdigen Möbel muß man sie in die Interieurs zurückdenken, in die sie ursprünglich gehörten; helle durchsichtige Räume, deren Wandbemalung oder -bespannung den klaren und geschlossenen Raumeindruck betont, das Mobiliar sparsam und wenig umfangreich, größere Stücke gern in Nischen und Alkoven zurücktretend; in der Farbengebung überwiegen helle leichte Töne. In späterer Zeit verdunkeln und füllen sich die Räume; nicht mehr die architektonisch klare Durchbildung, sondern die wohnliche Bequemlichkeit ist der Angelpunkt der Ausgestaltung. Nur vereinzelte Innenräume haben sich mit ihrer alten Ausstattung rein erhalten; das meiste muß aus alten Bildern oder den Entwürfen der ausführenden Meister wiedergewonnen werden, wenn wir die Schaupläte des Wiener Kongresses und seiner rauschenden Feste, die in der lokalen Tradition fortleuchtenden Tanzparadiese, die knappe Eleganz der von geistig anmutiger Geselligkeit erfüllten Salons, die trauten Heime des Bürgertums kennen lernen wollen

Das trefflichste Material, weil fich darin Reproduktion und Produktion vereinen, find die 1835-39 in der "Wiener Zeitschrift" erschienenen Interieurs von Josef Danhauser, der der hochangesehenen Möbeltischlerei seines Vaters zeitweilig seine Kraft lieh; das charakteristischste Innenbild der Zeit aber ist wohl der vielverbreitete Stich "Das Arbeitszimmer des Kaifers Franz in der Wiener Hofburg", bürokratisch streng und doch zierlich anmutend, ein Symbol feiner Zeit, rasches Lächeln einer ernsten Miene. etwas wie der harmlos kauftische Witz des in gewissenhafter Pflichterfüllung aufgehenden, allem Pomp abholden Kaifers.



Abb. 131. Hausbrunnen in der Wollzeile

Solche Überlieferung in Bildern hat den Vorzug der Völligkeit, doch fehlt dem Eindruck die unmittelbare Lebendigkeit, die dem materiell erhaltenen Stück — felbst wenn es aus seinem Zusammenhang gerissen wurde — immer noch innewohnt; der alte Hausrat, der sich in vielen Familien erhalten hat und in den letten Jahren wieder zu Ehren gelangt ist, wirkt so nachhaltig auf das kunstgewerbliche Schaffen unserer Zeit, nicht nur durch die sinngemäße Knappheit aller Formen, sondern auch die gediegene Werktüchtigkeit der ganzen Gesinnung. Dieses durchdringende Stilgefühl in jedem einzelnen Gegenstand breitet um ihn eine Atmosphäre, der

die vielfach störende Umgebung nur wenig anhaben kann; wie die ererbten Gläserkästen und Sekretäre in den Wohnungen ein Stück Vormärzstimmung ausstrahlen — nicht eine Antiquität oder ein Schaustück wie ältere Möbel, sondern noch lebendig und dabei



Abb. 132. Partie vom Schmelzer Friedhof

ehrwürdig wie ein verehrter Greis -. so isolieren sich die in die Großstadtstraßen eingefprengten Häufer, die Brunnen (Abb. 131) und Friedhöfe, die eine derbere Modernität mächtig wachsend zu ersticken droht. Auf Gängen durch die Straßen der Altstadt und der durch den gewerblichen Aufschwung diefer Epoche wohlhabend gewordenen Vorstädte tritt einem in stillen Haushöfen, in Gartenhäusern und vor Hausbrunnen bisweilen der Geist der "guten alten Zeit" wie hand-

greiflich entgegen; nirgends hat er sich sester eingenistet als auf den alten Friedhösen (Abb. 132) — dem Schmelzer, Währinger usw. —, die die heranrückenden Häuserzeilen erdrücken. Im dunklen Grün halbverwilderten Gesträuchs verwittern die alten Grabmäler, wenigen einfachen Typen folgend: der Genius, der über der Urne trauert, ein drapierter Aschenkrug, die Schlange, die sich zum Ringe windet,

fkulpierte Blumenkränze, gebrochene Säulen, alte sprechende Symbole des Todes, ohne Schaustellung persönlichen Witzes angewendet, ohne Aufgebot besonderer Kunst ausgedrückt; friedvolle Gottesäcker, die wie immer die Stätten des Todes den Geist des Lebens

einer Zeit am deutlichsten verkünden.

Die Handwerker. die diese Totenmale geschaffen, sind die gleichen, die die Reliefs an den Bürgerhäusern verfertigt haben: nur ein Schritt trennt fie von den Künstlern, von denen der statuarische Schmuck der Paläste und öffentlichen Gebäude herrührt. Wie das Handwerk mit der Kunst verbunden bleibt, so kann sich diese von jenem nicht frei machen; die Höherbegabten bleiben in dekorativen Aufgaben stecken, vermögen fich über eine philisterhafte Enge der Auffassung nicht zu erheben, die uns -



Abb. 133. Christinenmonument von Canova.

Augustinerkirche

in der Malerei eher erträglich — gerade in der Plastik als unbildnerisch und stilwidrig stört. Zauner, zeitlebens als Mensch und Künstler ein Josefiner, ist in der Geschichte der österreichischen Bildhauerei ein Abschluß: sowohl in der statuarischen Gesinnung, die ihn über früh zum Handwerk resignierte Zeitgenossen wie Hage-

nauer oder Fischer erhebt, als auch in der Formensprache, denn fein Einfluß auf die nächste Generation ist auffallend gering, sogar geringer als der des ins Handwerk wirkenden Joh. M. Fischer. Vielmehr versuchen die jüngeren Bildhauer, an den wahrhaften Klassizismus Anschluß zu gewinnen, als dessen Vertreter ihrer wienerischen Milde mehr Canova als Thorwaldsen erscheint; das Aktive in ihrem Stil ist der Einfluß des großen Italieners, dessen Meisterwerk, das Christinenmonument (Abb. 133), in der Augustinerkirche ihnen vor Augen stand und dessen Leitung sie bei ihren Studienreisen nach Rom anvertraut wurden, das sozusagen Passive - das zu überwindende Element, das an der Stilbildung nicht minder Anteil hat - ist der angestammte Zug zum Dekorativen und die durch die Zeitverhältnisse gegebene Nötigung zum Handwerk. Das Ergebnis ist eine Skulptur, in der das Statuarische in anmutiger Hilflosigkeit, das Dekorative in lässiger Gebundenheit erscheint; ihre Hauptvertreter find Käßmann, Kißling, Schaller und Klieber. Der erste, ein Meister reizender Kleingruppen, ist in der Öffentlichkeit durch zwei Seitenaltäre in der Michaelskirche vertreten; Kißling zeigt sein Jugendwerk, Venus und Adonis, in voller Abhängigkeit von Canova; ähnlich befangen ist Schallers Bellerophon im Kampfe mit der Chimaira, gleich dem lettgenannten im Kunsthistorischen Museum, aber Schaller ist später auch von Thorwaldsens herberer Krast berührt - selbständiger den Strömungen der Zeit gefolgt und der Vertreter der Romantik innerhalb der österreichischen Bildhauerei geworden. Seine gußeiserne "Schwarze Muttergottes" im Garten des Schottenstifts, sein bleigegossener Margarethenbrunnen in Margarethen, seine adorierenden Engel in der Pfarrkirche in Altmannsdorf zeigen ihn von seinen klassizistischen Anfängen ziemlich entsernt und ehrlich bemüht, aus der neuerwachten Glaubensinnigkeit der Zeit heraus Formen zu schaffen. Der typische Bildhauer des franzisceischen Wien ist Klieber; er zeigt den feinsten Geschmadt, das von Canova Empfangene ins Dekorative umzusetzen. Seine schlanken gezierten Figuren, reizende Backfische und verzärtelte Jünglinge, begegnen an und in vielen großen Bauwerken der Zeit; Erzherzog Carl und Fürst Liechtenstein waren seine Hauptgönner, für die er außer ländlichen Schlöffern - Weilburg, Eisgrub - auch die Wiener Residenzen verziert hat. In des ersteren Palais (zulett Erzherzog

Friedrich) stehen die Sandsteinstatuen Apollos und der Musen, ein Hauptwerk Kliebers; von diesem sind auch der statuarische Schmuck am Landhaus, im Unterrichtsministerium (Abb. 134) und am Münzamt, die Statue des Kaisers Franz in der Technik und die Büsten österreichischer Feldherren im Invalidenhaus, von kirchlichen Werken das Relief über dem Hauptportal der Johanneskirche in der

Leopoldstadt und ein Seitenaltar in der Schottenfelder Pfarrkirche, alles so anmutig und unpersönlich wie das namenlose Handwerksgut, das die Friedhöfe und Altstadthäuser

fchmückt. An diesem heute so erfreuenden Schmuck haben auch die genannten Künstler mitgearbeitet; wie gelegentlich gewinnt der bildnerische Geist der Zeit und der Stadt in ihnen Person und Namen.



Abb. 134. Klieber, Löwengruppe im Unterrichtsministerium

Neben diesen bestallten Trägern der großen Kunst einer kleinen Zeit — den letzten,
Käßmann, hat das Sturmjahr 1848 von der Akademie weggefegt
kauzt der seltsame Josef Daniel Böhm, Kleinkünstler und Kunstsammler, in beidem Romantiker; er versucht alle alten Techniken
des Stein- und Metallschnitts auszugraben und hat als erster
Sammler in Wien primitive und originale Werke aller Epochen
zusammenzubringen getrachtet; ob ihn der Eiser für altertümliche
Arbeitsweisen und für romantische Kunstwerke nicht bisweilen ins
Unerlaubte fortgerissen hat? Jedenfalls hat sein liebevolles Interesse nicht für ein bestimmtes Stildogma, sondern für alle unbe-

rührte und ursprüngliche Kunst nachhaltig auf eine heranwachsende neue Generation gewirkt; seine weitläusigen Sammlungen, durch die ein gut Teil von dem hindurchging, was in den folgenden Jahren zu den besten Erwerbungen öffentlicher und privater Sammlungen zählte, war die Schule der ganzen künstlerischen und kunstgelehrten Jugend. Sie lernte hier einen höheren und gewaltigeren Begriff der Kunst und ihres Reichtumes ahnen, als die zeitgenössische Produktion ihr vermitteln konnte.

Architektur, Kunstgewerbe und Bildhauerei dieser Zeit leben — vielsach ineinander verlausend — für uns teils von der Verwandtschaft mit modernen Strömungen, teils von der anmutigen Gesamtkultur, die aus ihnen spricht; eine unmittelbarere künstlerische Lebendigkeit ist der Malerei beschieden, in der die eigentümliche Begabung und Beschränkung der Periode ihren angemessensten Ausdruck gefunden hat. Aus dem Erbe der Väter und in mannigsacher Berührung mit verschiedenen Richtungen der europäischen Kunstentwicklung hat der Genius loci eine süße Frucht gezogen, an die wir zunächst denken, wenn von der Kunst Altwiens die Rede ist; dieser auf künstlerisch wohlvorbereitetem Boden gezogene Zweig biedermeierischer Malerei scheint anheimelnd und wohl vertraut, ist aber in seinen kunstgeschichtlichen Bedingungen und Wechselbeziehungen merkwürdig dunkel und unerschlossen.

Zwar die allgemeine Herkunft aus den Ausläufern des Barock ist ersichtlich. Die Jahrhundertwende wird von einem Manne beherrscht, der ähnlich wie neben ihm sein Freund Zauner in der Bildhauerei ein gutes Stück 18. Jahrhundert ins 19. trägt; Friedrich Heinrich Füger aus Heilbronn (1751-1818) hat sich in jungen Jahren als Porträtminiaturist die Gunst des Hofs und der Wiener Gesellschaft erobert, gute Schulbildung, der Einfluß Ösers und ein langer Aufenthalt in Italien haben den Ehrgeiz zur großen Kunft, zur Historienmalerei in ihm entfacht und genährt. In dieser bleibt er eine Art Dilettant: seine literarischen Gedanken werden nicht künstlerische Ideen, sein an Klopstock und Gesner genährtes edles Pathos vermag die Holdseligkeit seiner Figuren und das Akademische ihrer Anordnung nicht zu größerer Form emporzuläutern. Fügers Klassizismus ist bloß äußerlich ein Erzeugnis der allgemeinen Zeitströmungen, innerlich hat er das Rokoko nicht überwunden; er hat es kaum bekämpft, so selbstverständlich hat sich



Abb. 135. F. H. Füger, Porträt seiner Gattin. Österr. Galerie

ihm die in ihrem dekorativen Gefüge und auf ihrem geistigen Boden längst erschütterte Wiener Malerei unterworfen. Zu dieser führenden Rolle hat Füger außer der Überlegenheit seiner allgemeinen Bildung und der Liebenswürdigkeit seines Wesens — zwei Eigenschaften, die auch seine Erfolge als Akademiedirektor erklären helsen — aber auch die Meisterschaft auf einem Gebiete der Malerei, im Porträtsach, geeignet gemacht. Während er als Historienmaler die Davidische Römersprache wienerisch ausspricht, hat er als Porträtist mit mehr Erfolg englische Anregungen auszunützen verstanden (Abb. 135); seine Bildnisse haben die dekorative Natürlichkeit erlesener Modelle, die elegante Farbigkeit eines seinen kultivierten Geschmacks; ohne geistig tief zu sein, sind sie doch lebendig und tressen so glücklich den durchgeistigten Typus, der an

der Jahrhundertwende andere repräsentative Erscheinungen der guten Gesellschaft verdrängt hatte. Im schimmernden Glanz bleiben aber tote leere Stellen; seine ganze Größe erzielt Füger doch hauptsächlich im Kleinsten, in der Miniatur; hier erreicht er eine Breite des Vortrags, eine Wucht des Ausdrucks, die ihm sonst versagt geblieben sind; hier steht er gleichwertig den Besten dieses Gebietes zur Seite.

An Füger läß sich der größte Teil der gleichzeitigen Wiener Malerei messen. Neben ihm wirkt Johann Bapt. Lampis brillante Bildniskunst wie höchst verfeinertes Handwerk; als malerisches Machwerk ist sie in glücklichen Momenten Füger überlegen, sie weiß alles ungemein geschickt zu erfassen und zu arrangieren, was dem Modell abzugewinnen ist, aber sie bleibt um die Geistigkeit zurück, die dem Maler gehört und die die Meister des Fachs dem Dargestellten darzuleihen wissen. Unter den Nachfolgern verbürgerlicht diese höchst aristokratische Kunst, die um die Kongresszeit durch glänzende fremde Meister - Gerard, Lawrence, Isabey - starke Anregungen erfahren hatte; Lampi der Sohn und Grassi wirken jenen älteren gegenüber befangen, vollends philiströs sind dann die sonst schätzbaren Porträtisten Einsle, Rieder u. a. Ein ähnlicher Abstieg vollzieht sich in dem modischen Seitenast des Fachs, der Porträtminiatur; der Potsdamer J. G. Lieder wahrt sich neben Füger seine eigene Note, eine gewisse nordische Klarheit und Helligkeit, die anderen verwässern das Vorbild jenes zu einer immer füßlicheren Kleinmalerei. Agricola, Robert Theer u. a. machen eine Kunst für Frauen und Kinder daraus, aber selbst Mority Michael Daffinger, der im zweiten Viertel des Jahrhunderts fast unbeschränkt herrscht, vermag den männlichen Modellen nicht viel mehr abzugewinnen als wohlgepflegte Eleganz und glückliche Sicherheit des Auftretens; erfreulicher wirkt die natürliche Anmut, die er über junge Damen und vornehme Kinder auszugießen weiß. Nach ihm versandet das anmutige Fach, unzeitgemäß geworden, zu völliger Banalität.

Füger, der Porträtist und der Miniaturist, siegt außerhalb der Akademie, in ihr herrscht Füger, der Historienmaler; Josef Abel, Anton Petter, auch Karl Ruß vertreten seine Art von Klassizismus, deren Äußerlichkeit an Eberhard Wächters schwerslüßigerer, aber eindringlicherer Kunst ersichtlich wird. Wächer, der vor den Fran-

zosen aus Rom gestohen, seit 1798 in Wien lebte, hat persönlich hier nicht Fuß gefaßt, aber seinen künstlerischen Ernst in junge Maler eingesenkt, denen die Zukunft gehörte, in der inbrünstigen Kunst der Nazarener hat Wächters Klassizismus Früchte getragen. An Ernst der Auffassung und auch durch Mangel an der Gefälligkeit, die Wien zu allen Zeiten forderte, kann sich der Görzer Franz Caucia neben ihn stellen; seine Bilder wie die Hunderte von Zeichnungen in der Akademie zeigen, daß ihm Klarheit und Durchbildung der plastischen Form vor allem am Herzen lagen. Nach großer und heroischer Form strebt auch J. P. Krafft, obwohl er dem zeitgenössischen Leben Eingang in seine Bilder gewährt; in den mit Fug und Recht volkstümlich gewordenen Bildern "Abschied" und "Heimkehr des Landwehrmannes" hat er dem Volkskrieg gegen Napoleon ein würdiges künstlerisches Monument gesetzt. Es liegt epische Kraft darin, wie der Künstler seine sparsamen Gestalten mit der Eindringlichkeit des Typus zu durchdringen weiß und ihnen doch die Warmblütigkeit individueller Natur erhält; ein Einzelfall wird zu höherer Symbolik gesteigert, historischer Stil breitet sich zu einer Genrekunst, der gleichzeitig die Maler zeitgenössischer Ereignisse und die Schilderer von Volkstypen erdenfestere naturalistische Züge zubringen. Johann N. Höchle, der die großen Zeremonialtage der Befreiungskriege illustriert, B. Wigand, der die Kongreßfeste in wimmelnden Miniaturbildchen festhält oder G. E. Opits, der als Schilderer des Wiener Volkslebens das Erbe Brands und Löschenkohls übernimmt, geben dem nachmals blühenden Altwiener Sittenbild den Anschluß an das Tagesleben; daß es diesen alltäglichen Anlaß künstlerisch zu bewältigen trachtet und auch vermag, dankt es der befruchtenden Berührung mit der hochfliegenden historischen Kunst.

Auch in der Landschaft geben Streben nach dem Allgemeinen und Ehrfurcht vor dem Einzelnen — also jene Verbindung von Idealismus und Realismus, die der wahrhafte Grundzug des Klassizismus ist — eine gute Mischung. Die vortreffliche heimische Tradition, die im Ringen um einen einheitlich und frisch erfaßten Naturausschnitt zuletzt zu Schütz und Brands prickelnd lebendiger Landschaftswiedergabe geführt hatte, erhält durch zwei Fremde, die durch die Zeitstürme herverschlagenen Deutschrömer Wächter und Koch tiese Anregung; in Ferdinand Oliviers ties empfundenen Land-

schaften, in denen einmaliger Eindruck und zeitentrücktes Wesen sich vermählen, in der jungen Romantiker inbrünstigem Versenken ins kleinste Naturdetail, in Schwinds und Führichs Erfassen wundersamen Waldwebens hat sie Früchte getragen; auch in Thomas Enders Venduten bestimmt sie, wo nicht das Können, doch das Wollen. In Rudolf Alts Schaffen, das fast ein Jahrhundert der Wiener Kunstentwicklung durchzieht, ist dieser geadelte Naturalismus in ähnlicher Weise instinktives Tun geworden wie in den Genremalern, die im zweiten Viertel des Jahrhunderts den Stolz der Altwiener Malerei bilden.

Diese Malerei hat Stücke der versickernden spätbarocken Tradition in sich aufgenommen, im wesentlichen fühlt sie sich doch im Gegensatz zu ihr; sie verwendet, was ihr eingewachsen war den dekorativen Geschmack, den Sinn für Rhythmik -, widerspricht aber der barocken Gesamtauffassung völlig. Als der Konflikt zwischen alt und jung 1810 mit jener oft geschilderten Auflehnung der Romantiker ausbrach, war, was die liebenswürdigen und tüchtigen Professoren und die bescheidenen und zaghaften Anfänger unversöhnlich schied, vor allem die sittliche Frage der Kunst. Die Sache geschickten Könnens wollten die jungen Schwärmer wieder zum Gegenstand andächtiger Vertiefung machen; unbedingte Achtung vor dem einzelnen Objekt und tiefe Ehrfurcht vor der geistigen Aufgabe der Kunst - beides in scharfem Widerspruch gegen die unmittelbar vorangegangene Generation - verknüpfen sich zu einem neuen Credo, dem die Kraft rüstigen Aufschwungs innewohnt. Die Reaktion gegen den herrschenden Kunstbetrieb und die vom Klassizismus nach Wien wirkenden Anregungen lösen die Bewegung aus, die sich durch frische Vertiefung in die Natur und Anschluß an verwandte Meister früherer Zeiten neue Ausdrucksmittel schafft. Das Ineinanderweben verschiedener geistiger Richtungen in dieser rührigen Zeit und die Verschiedenheit der menschlichen und künstlerischen Temperamente bringen es mit sich, daß "Nazarener" und "Genremaler" nach geraumer Zeit der Auseinanderentwicklung in scharfem Gegensatz erscheinen; ihr gemeinsamer Wurzelgrund scheint verschüttet und dennoch schlingen sich zahlreiche Fäden zwischen ihren Anfängen; der Idealismus der einen, der Naturalismus der anderen wächst aus gleicher künstlerischer Gesinnung heraus, beim jungen Schwind



Abb. 136. Schwind, Gesellschaftsspiel. Österr. Galerie

oder dem jungen Danhauser ist es zweiselhaft, welchen Weg vom gemeinsamen Ursprung sie gehen werden.

Denn freilich bringt die Wahl der Richtung einschneidende Verschiedenheit mit sich. Die einen behalten das höchste Ziel unbeirrt im Auge und verlieren mehr und mehr den Zusammenhang mit den lausenden Interessen des täglichen Lebens; die anderen gehen in den Mitteln der neuen Kunst auf und verslechten ihre Malerei immer inniger mit den Erscheinungen des Alltags. Beide stehen auch in verschiedener Beziehung zur Heimat; die einen entsremden sich ihren Urtrieben und vereinsamen daheim oder sliehen aus der Enge und Kleinlichkeit der Wiener Verhältnisse in die Fremde, die anderen passen sich mit minder hohem Fluge dem lokalen Geist an und schaffen dadurch der Stadt eine neue künstlerische Tradition. In denen, die hinauswachsen und die hereinwachsen, ist Wiener Blut wirksam, sie alle gehören zu einem Gesamtbilde der Wiener Kunst.

Die drei Führer der romantisch-religiösen Malerei, Schwind, Steinle und Führich, stehen unverbunden nebeneinander und ragen in eine allgemeinere Sphäre empor; mit den großen Nazarenern der ersten Generation — Overbeck, Cornelius, Veit —, mit den

Vertretern der Historienmalerei in Wien - Engerth, Blaas, Wurzinger - verglichen rücken sie näher aneinander und auch das Wienerische in ihnen wird deutlicher. Ihre Lebensauffassung ist nicht wie die ihrer großen Vorgänger in schweren Kämpfen errungen, sondern glückliche Selbstverständlichkeit; sie sind Katholiken, Söhne eines katholischen Landes, dessen glaubensfeste Grundlagen die dünne josefinische Aufklärungsgeschichte nur oberflächlich deckte. Auch ihre Kunst hat etwas Zwangloses, Bodenständiges, sie braucht sich nicht ängstlich vor aller früheren Tradition abzuschließen, sondern findet in ihr bei aller Gegensätzlichkeit manche brauchbare Anregung; in ihren Wurzeln hängt Heimaterde und ihr ganzes Aussehen wird dadurch blutvoller und wärmer. Am stärksten gilt dies von Schwind, der mit 35 Jahren Wien auf immer verließ, am wenigsten von Führich, dem Deutschböhmen, der in Wien zum Altmeister und Patriarchen der Kunst wurde. Die starken Jugendeindrücke, die Schwinds Jugendbilder fo überaus reizvoll machen (Abb. 136), find später in ihm wieder lebendig geworden: nach jahrzehntelangem Aufenthalt in der Fremde greift er auf Ideen zurück, die er aus Wien mitgebracht hat; in seinen Spätwerken, dem Melusinenzyklus der Österreichischen Galerie und den Wandmalereien des Opernhauses, stellt er seiner Heimatstadt manches von ihr Empfangene zurück. Stärker hat sich Steinle, der sie schon als Siebenundzwanzigjähriger verließ, von ihr gelöst; er ist in ihr nur durch zwei prachtvolle Fenster in der Votivkirche - ein Karton dazu im Museum der Stadt Wien - und durch ein Jugendwerk, die heilige Anna, in der Pfarrkirche von Altmannsdorf vertreten. Diese kleine Kirche, ein bescheidener Schrein christlich-romantischer Kunftgesinnung, spielt auch in Führichs und Kupelwiesers Jugendentwicklung eine Rolle; von jenem ist ein Seitenaltarbild (Johannes d. T.), von diesem eine besonders reizvolle Glasmalerei mit der Dreifaltigkeit vorhanden. Der weitaus bedeutendere der beiden ist Führich; er wächst aus der barocken religiösen Malerei heraus, ihre volkstümliche Frische, ihre Freude an kräftiger Farbigkeit verleiht besonders seinen Frühwerken (Abb. 137) eine eigene Lieblichkeit. Später ist diese Frische verdorrt, diese Farbigkeit grell geworden; die Bilder wirken unerfreulich, nur in Zeichnungen und Kartons gibt der Meister noch sein Bestes; seine unerschütterliche Religiosität, sein unnachgiebiger Idealismus, seine Scheu



Abb. 137. Gang Mariä übers Gebirge. Öfterr. Galerie

vor allem Gemeinen haben ihn dem Kunstleben seiner Zeit stark Als einsam und vielfach unverstanden Schaffender entfremdet. hat er Wien zwei Monumentalwerke geschenkt, den Kreuzweg der Leopoldstädter Johannes Nepomukkirche und den großenteils von Schülerhänden ausgeführten Schmuck der Altlerchenfelder Pfarrkirche (Abb. 138). Hohe Meisterschaft und schlichte Gläubigkeit haben hier einem neuen starken Volksbedürfnis die neuen starken und gültigen Formen geschaffen; Führichs Werk hat nicht die überwältigende Kraft eines aus einer genialen Künstlerschaft geschöpften Ideals, aber die ruhige Stärke, die dem Ursprung aus einer einheitlichen und ungebrochenen geistigen Gemeinschaft entquillt. Kupelwieser, der in Altlerchenfeld Führichs Helfer war, wirkt immer nur wie dessen Altgeselle; trot aller Innigkeit mancher Arbeit - etwa dem Hochaltarbild der Jesuitenkirche oder den Fresken in der Johannes Nep. Kirche - fehlt ihm die unbedingte Sicherheit des Meisters, die Unbedingtheit Führichs, der 1848 um ein geringes Blutzeuge seiner Überzeugung geworden wäre.

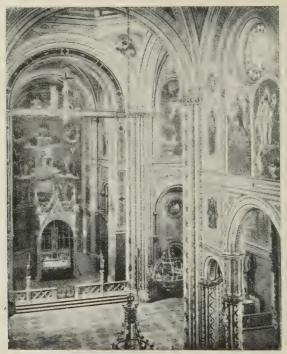


Abb. 138. Altlerchenfelder Pfarrkirche, Innenansicht

Diese Richtung ist selbst in der Person ihres Führers der Gefahr einer gewissen verblasenen Leere nicht immer ganz entgangen; ihrer Gegenrichtung drohte umgekehrt die Klippe, in banalen Naturalismus zu versinken, waren diese Maler doch als Porträtisten, Genremaler, Landschafter an die umgebende Natur gewiesen. Die ernste Vertiesung ist beiden Richtungen gemeinsam und Overbeck und Waldmüller haben fast mit denselben Worten die Natur als ihre einzige Lehrmeisterin bezeichnet; aber während den Nazarenern die schaft erfaßte Natur im Dienste idealer Aufgaben aufgehen soll, wollen die anderen Maler mit ihrem Empsindungsreichtum die Naturwiedergabe adeln. Jene sinden Anschluß und Bekräftigung bei deutschen und italienischen Primitiven, diese knüpfen



an allerhand andere Tradition an, die neben der barocken Hauptrichtung hergelaufen war und stärken sie durch gründliches Studium der alten holländischen Maler.

Diese Förderung durch die alten Hollander kommt den Bildstoffen und ihrer Gestaltung zugute. Das tägliche Leben in seinem natürlichen Rahmen, die Menschen der Zeit und Umgebung, die heimatliche Landschaft sind die Themen der Malerei, die nicht nur der Reaktion gegen die dekorative Barockkunst und die hochfliegende Idealmalerei entspringen, sondern auch in dem engherzigen Philistertum der Periode, ihrer menschlichen Liebenswürdigkeit und der weltscheuen Beschränktheit auf die engste Heimat ihre kulturelle Grundlage besitzen. Die Holländer leiten auch zur malerischen Behandlung an, zur schmeichelnden Wiedergabe des Stofflichen, zum vornehmen Zusammenklang der Farben, zur Vereinheitlichung des dargestellten Naturausschnitts; Licht und Farbe werden die herrschenden Ausdrucksmittel und mancher frische Griff nimmt vorweg, was später der Impressionismus systematischer angestrebt hat. Aber über der Freude an den Dingen waltet bändigend der Instinkt für dekorative Anmut und das heimliche Bewußtsein höherer Bestimmung der Kunst; alle diese alltäglichen Menschen, Szenen und Landschaftswinkel, in deren restloser künstlerischer Bewältigung man aufgeht, sind doch nicht mit Gleichgültigkeit gesehen, zu rein malerischer Existenz geworden; jedem liebevoll geschauten Stück Natur dient - wie in einer Dichtung Eichendorffs oder Stifters - ein Stück Geistigkeit als Seele.

Der charakteristischste Teil dieser Altwiener Malerei ist das Sittenbild; Carl Schindler, Ranstl, Fendi, Danhauser, Gauermann, Eybl, Waldmüller sind seine Hauptmeister, Künstler von ungleichem Wert und verschiedener Art, aber alle in der harmlosen Art gleich, kleine Szenen des täglichen Lebens geschmackvoll zu erzählen. Am meisten bleiben Ranstl und Eybl an der Kleinheit der Stoffe haften; sie gehen in der Andacht zum Detail auf und verlieren sich — gleich einer großen Anzahl gleichstrebender kleinerer Künstler — bisweilen aus dem Anspruchslosen ins Triviale; Gauermann wird durch die starke landschaftliche Begabung besonders in den blühend frischen Frühbildern vor dieser Gesahr bewahrt. Origineller ist die Begabung Schindlers und Fendis; beide verbinden Kühnheit und Feinfühligkeit in der Farbengebung, durch ihre Öl-



Abb. 140. F. v. Amerling, Familienporträt. Öfterr. Galerie

bilder flutet zitterndes Licht (Abb. 124) und in ihren Aquarellen macht sich prickelnde Lebendigkeit geltend. Der eigentliche Schilderer des bürgerlich vornehmen Bürgertums ist der dessen Kreisen entstammende Joseph Danhauser (Abb. 139); seine Bilder, die — etwa wie die englischen Genrebilder — oft eine leicht moralisierende Absicht haben, zeigen gern das gut gekleidete und gut eingerichtete patrizische Wien, stattliche Männer, anmutige Frauen, reizende Kinder in reichen Innenräumen. Danhauser brachte dazu das gediegene Verständnis des ausübenden Kunstgewerblers und ein an

holländischen Vorbildern glücklich geschultes Farbenempfinden mit; er hat eine ausgesprochene Feinfühligkeit für kostbare Stofflickeit, für schön poliertes Holz und schimmerndes Porzellan, für Atlas und Samt, wie für Tierfell und menschliche Haut. All diesen Reichtum stimmt er zu einem silbrigen Gesamtton zusammen, in dem die hellen dustigen Farben – gern Zitronengelb und blasses Blau – kristallen aneinanderklingen. Danhauser ist jung gestorben wie Schubert; wie durch dessen Musik geht durch seine Bilder eine Woge jugendlichen und bezaubernden Frohsinns; das feinste Stück der Alt-Wiener Kultur ist in dieser Kunst treulich erfaßt und zum Ideal verklärt.

Sie alle überragt Ferdinand Georg Waldmüller, die stärkste Persönlichkeit dieser Kunst, wienerisch in Herkunft und Schicksal, in menschlichem Charakter und künstlerischem Temperament; er ist der gültigste künstlerische Vertreter seiner Vaterstadt, die ihn auf einem akademischen Pöstchen kaltstellte, die ihm nur karge Anerkennung zollte und knappen Lebensunterhalt gewährte, aber ihn mit so unzerreißbareren Banden an sich fesselte, daß er allen Lockungen des Auslands standhielt; ein einfacher kerniger, mürrischer Mensch, der Typus des "Raunzers", ohne sonderliche literarische Bildung, voll starker, feiner, selbstsicherer Sinnlichkeit. Waldmüllers in seinem unregelmäßigen Bildungsgang begründete nachmalige Abneigung gegen alles akademische Wesen hat etwas vom Trots des Autodidakten an sich; er hat in späteren Jahren statt des Studiums der Holländer, das für seine Frühwerke maßgebend gewesen war, die ausschließliche Versenkung in die Naturvorbilder gepredigt. Aber auch sein sich so ungestüm gebärdender Naturalismus ist durchaus von jenem Alt-Wiener Stilgefühl beherrscht; trots aller Ungezwungenheit und Vedutentreue find Menschengruppen und Landschaftsmassen planvoll ausgewogen und aufgebaut, und diese Sicherheit schlingt durch die scheinbar regellose Natürlichkeit einen musikalischen Unterton, eine melodische Rhythmik. Nicht ganz felten - fowohl bei der Brotarbeit der Bildnismalerei als bei der Publikumsware stark pointierender, sentimentaler Anekdotenbilder - verfagt diese Meisterschaft; dann sinkt in den guten handwerklichen Durchschnitt der Zeit, was sich sonst zu höchst persönlicher Geniglität erhebt und wirkt nur mehr durch die biedermeierische Liebenswürdigkeit, die auch so vielen banalen Malern zugute kommt.



Abb. 141. F. G. Waldmüller, Praterlandschaft. Österr. Galerie

Auch darin ist Waldmüller den Mitstrebenden überlegen, daß er sich nicht in ein Spezialfach einsperrt; sein Sittenbild umfaßt Stadt, Dorf und Hof, den ganzen Umfang zeitgenöffischen Lebens - wobei allerdings Landvolk und vornehme Welt immer mit den Augen des Stadtbürgers gesehen sind -, außerdem ist Waldmüller ein außerordentlicher Porträtist und ein hervorragender Landschafter. Seine Bildnisse stechen von denen der Füger- und Lampi-Epigonen scharf ab; wo sie Typen malen, wird er der Individuen habhaft, ersett was sie an allgemeiner Anmut und eleganter Mache vor ihm voraus haben, durch Bestimmtheit der Form und geistige Durchdringung. Mit schönen jungen Damen, zierlichen Modeherren und wohlgepflegten Kindern find jene ihm überlegen; aber Waldmüller ist Meister, wo eine alte Frau, ein behäbiger Bürger, ein durchgearbeiteter Manneskopf wiederzugeben ist. In der Fähigkeit persönlicher Charakterisierung übertrifft er auch Fr. Amerling, der sich ihm in guten Stunden qualitativ an die Seite stellen kann; denn auch dieser ist am glücklichsten im Typischen, ist der Maler des Geschlechts wie Waldmüller der Menschen. Besonders in jungen Jahren hat Amerling, voll von englischen und französischen Anregungen, seinen Menschen viel von seiner eigenen blühenden Lebendigkeit einzuslößen gewußt und in vornehmen Farbenakkorden das Loblied seiner Generation gesungen (Abb. 140). Später ist er, der typische mondäne Porträtist, ins Leere und Äußerliche gefallen; auch in diesem Punkt des künstlerischen Charakters ist er von Waldmüller verschieden, den bisweilen ein undankbarer Auftrag unter sich sinken läßt, ohne ihn zu erniedrigen, während Amerling in den späteren Jahren seines langen Lebens die Frische und Meisterschaft seiner Jugend nie mehr erreicht. Darin und in seiner ganzen Auffassung ist ihm ein anderer Hauptporträtist der Zeit, Josef Kriehuber, in dessen Lithographien die ganze zeitgenössische Gesellschaft verewigt ist, recht ähnlich.

Auch in der Landschaft (Abb. 141), wo Waldmüllers weiter Sinn alles von der sonnendurchgluteten Weinrebe bis zum großartigen Alpenpanorama umfast, liegen - wie in der Darstellung des Menschen - die idealistische und die realistische Auffassung keineswegs so diametral auseinander, wie der erste Anblick erscheinen läßt: Karl Markò mit seinen heroisch und idvllisch staffierten Gesilden und Franz Steinfeld oder Thomas Ender, die Schilderer heimatlicher Täler und Seen, sind innerlich verwandt wie Schwind und Danhauser, auch sie haben Wirkliches poetisch umgeformt, Unwirkliches menschlich erlebt. Schärfer haben dann Waldmüller, Jos. Höger u. a. das Eigentümliche eines bestimmten Naturmotivs erfaßt und ihnen entsprechend Rudolf Alt den persönlichen Charakter eines Bauwerks oder eines architektonischen Ganzen begriffen; sie alle fühlen Poesse und Schönheit nun nicht mehr in der Natur im allgemeinen, sondern in ihren individuellen Erscheinungen. Daß sie diesen in Treue gerecht werden, macht ihren Naturalismus aus, daß sie daran nicht hasten bleiben, bestimmt ihren künstlerischen Charakter; aus dem Eindringen in die Eigenart eines Stücks Natur erwächst der Sinn für dessen besondere Beseeltheit, besondere Stimmung. Erst die Folgezeit hat diese Frucht gepflückt; in der vormärzlichen Generation hat hier Ignaz Raffalt die spätere Bahn Pettenkofens vorbereitet.



Abb. 142. Hofoper von Siccordsburg und van der Nüll

VIII. DIE ZEIT KAISER FRANZ JOSEFS I.

AS Sturmjahr von 1848, das ganz Europa erschütterte, hat auch über das vormärzlich gebundene Wien tiefgehende Umwälzungen gebracht; durch den Zusammenbruch des innerpolitischen Systems und durch mehrere sich in rascher Folge anschließende Ereignisse der äußeren Politik wurde es die Hauptstadt eines neugefügten und ganz anders orientierten Reichs und dadurch selbst zu einer Umstellung seiner Lebenselemente genötigt. In dieser Periode, die ungefähr die Jahrzehnte von 1848 bis gegen das Ende des Jahrhunderts umsaßt, erfolgt die völlige Ablösung Österreichs von Italien und Deutschland, an denen es bisher, sei es durch bedeutenden Landbesit, sei es durch bundesstaatliche Verknüpfung, Anteil gehabt hatte; dafür dehnt es seine Interessensphäre kräftig gegen den Osten aus. Im Inneren stehen partiku-

laristische und zentralistische Tendenden in wechselndem Kampfe, dessen Ergebnis eine bedeutende Erstarkung der verschiedenen Nationalitäten der Monarchie ist. So wird diese ein Reich, das sich noch schärfer und deutlicher von den Nachbarstaaten absondert und dessen innere Einheitlichkeit gleichzeitig gelockert wird; das sich also österreichischer und weniger österreichisch im alten Sinne des Wortes fühlt und aus dieser Steigerung zweier entgegengesett wirkender Kräfte eine erhöhte Lebensspannung gewinnt. Für die Hauptstadt des Reiches ergibt sich daraus die Notwendigkeit, ihren aus ererbtem Anspruch sicher genossenen führenden Platz neu zu erobern und zu behaupten, Ererbtes erwerbend den ihre Sonderart entwickelnden Teilen des Reiches ihr Übergewicht als Hauptstadt und Residenz aufzuzwingen. Dieser Antrieb zu kraftvollem Aufraffen wird durch die gleichzeitig mächtiger einsetzende großstädtische Entwicklung entscheidend gefördert; die wirtschaftlichen Verhältnisse lassen Wien gewaltig wachsen, so daß es mit seinem kleinzügigeren Verhältnissen angemessenen Wesen in eine große Stadt unterzusinken droht, wenn es nicht kräftige Impulse zur wahrhaften Großstadt empfängt. Dieser doppelte Blutstrom, der beinahe plötslich der stillen Existenz Alt-Wiens zugeleitet wurde, konnte nicht ohne krisenhafte Übergänge aufgenommen werden; zwischen dem Wachstum der Stadt und ihrer veränderten Stellung als Hauptstadt entstand ein Mißverhältnis, an dem ihr eigentümlicher Charakter zugrunde gehen mußte: als Großstadt für das kulturell tatsächlich beherrschte Gebiet übermäßig groß, als Hauptstadt durch gegenwirkende Sonderbestrebungen der Reichsteile zu schwach, um das vergrößerte Stadtwesen ganz zu dominieren, hat Wien den Ausgleich durch weitgehende Aufnahme fremder Elemente zu finden gesucht. mehr imstande, sich sie völlig zu assimilieren, hat es einen guten Teil seines ursprünglichen Charakters zum Opfer gebracht; es ist ein Abglanz der Vielfarbigkeit des Reiches geworden und nur als dünne Legierung besteht fort, was ehedem schwer und gediegen seine Eigenart ausgemacht hatte. Der wienerische Grundzug der ersten Jahrhunderthälfte ist einer österreichischen Note gewichen; nach außen wirkte jetzt - wie damals das Wienerische vielfach österreichisch erschien - das Österreichische in der hauptstädtischen Konzentration bisweilen wienerisch, aber es war doch wie

einst im Barock ein in der Residenz zu besonderem Reichtum gehäuftes Rechtsgut. Es ins Wesen der Stadt einzuschmelzen, war die kulturelle Arbeit, die der Epoche Kaiser Franz Josefs I. zugefallen war; sie hat ihre Krast und Selbstbesinnung daran gewendet und ist — mit dem Tode dieses Kaisers — an der Größe der Aufgabe gescheitert.

Die doppelte Bewegung, - deren Gewinn und Verlust abzuschätzen einer späteren Betrachtung überlassen bleibe, - durch die Wiens lang zurückgedämmte Umwandlung zur Großstadt sich vollzieht und es sich wieder stolzer mit dem Reichsgedanken erfüllt, gibt der Ära Kaiser Franz Josefs den großen Zug; in ihre erste Zeit hängt, der Zähigkeit kultureller Entwicklungen entsprechend, viel aus dem vormärzlichen Wien herein, ihren Höhepunkt erreicht sie in den siebziger und achtziger Jahren, dann versetzt sie sich mit neuen Bildungen, die ihre Einheitlichkeit unterbinden. Ihr eindringlichstes Symbol ist die Stadterweiterung von 1859; der so lange angefeindete, nur mehr eine künstliche Existenz fristende Gürtel um die innere Stadt fiel, Altstadt und Vorstädte rückten aneinander und verwuchsen, durch die Ringstraße organisch verbunden, zu einer Einheit. Die hiedurch entfesselte Baubewegung hat dann im zusammengepreßten Häusergewirre der inneren Stadt gewaltig und gewaltsam aufgeräumt und die Stadtgrenzen durch und über die alten Vorstädte hinausgetragen bis in ehemaliges Weingelände und Waldgebiet, die alte dörfische Stadtmark durch Zinshausviertel einsetzend. Die Epoche Kaiser Franz Josefs hat das Wiener Stadtbild nicht weniger gründlich umgewandelt, als es die Regierungszeit der baulustigen Barockkaiser getan hatte; aber während diesen gern das klassische Lob zuteil wurde, daß sie eine Stadt von Ziegeln übernommen, eine folche von Marmor hinterlassen hätten, ist der näher liegenden neueren Periode über der positiven Leistung doch die weitgehende Zerstörung wertvollen Kunstbesitzes schwer zugute zu halten.

Dieser Mangel an Rücksicht auf Gewordenes und Gewesenes ist ein notwendiger Zug im Bilde dieser Kunstperiode; sie brauchte zur Lösung ihrer großen Aufgaben unbeirrbares Selbstvertrauen und brutale Krast. Beides zog sie aus ihrem geänderten Verhältnis zur alten Kunst; die bloße Rücksicht auf den Nutzweck und die literarische Vorliebe für einen von allgemeinen Kulturströmungen

vorgeschobenen Stil hat sie als dilettantisch und unkünstlerisch verworfen und aus gründlicher Vertiefung in alle alte Kunst die Mittel zu eigenem Schaffen zu gewinnen getrachtet. Das Studium des Vorbilds foll nicht sein persönliches Wesen ergründen, seiner einmaligen Künstlerschaft habhaft werden, sondern will das Allgemeingültige aus ihm gewinnen, das stete neue Wirkung gewährleistet; daß der Stil nicht etwas historisch Gebundenes, sondern nur die historisch bedingte Erscheinung objektiver Kunstideale ist, diese grundlegende Überzeugung verleiht dem Eklektizismus der historisierenden Kunstperiode die Unbefangenheit und Leistungsfähigkeit, sowie die Rücksichtslosigkeit gegen die bestehenden Werke. Die alte Kunst wird nicht in ihren konkreten Verkörperungen, sondern in ihrer abstrakten Form geliebt und geschätt; und diese soll den Bedürfnissen des Lebens dienen, an dem die Künstler mit gläubiger Liebe hängen. Sie flüchten nicht, wie man ihnen irrend vorgeworfen hat, aus ihrer Zeit in tote Vergangenheit, sondern stellen alle Vergangenheit in den Dienst der Gegenwart und achten das Alte um des Neuen willen.

Dadurch daß die historischen Stile mit skrupellosem Selbstgenügen auf den Markt des Alltags gestellt werden, werden sie vergröbert; durch das Abstreisen ihrer Individualität werden die Formen leerer und ärmer, durch die Abtrennung von ihrer kulturellen Bedingtheit hohl und äußerlich, durch die massenhafte Anwendung aufs Alltägliche gewöhnlich und gemein. Dazu kommen als allgemeine Gründe die Vergrößerung aller Dimensionen, die Schablonenhaftigkeit der maschinellen Produktion, die soziale Umwälzung, die kulturarme Schichten zu maßgebender Bedeutung emporgewirbelt hat, der mit alledem verbundene Bruch handwerklicher und künstlerischer Tradition. Alle Vorwürfe, die gegen die Kunst der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erhoben worden find, haben eine teilweise Berechtigung; aber sie treffen weniger das ästhetische Credo der Periode, als seine ungesunde Verallgemeinerung, nicht einzelne hervorragende Werke, die der Kunst aller Zeiten ebenbürtig find, sondern den groben Durchschnitt. Stärker als früher trennen sich die Meisterleistungen von ihrer handwerklichen Unterlage; versagte einem Werk im Vormärz der höchste Flug, blieb es ehrenwertes Handwerksgut, nun läust es Gefahr, wenn das Größte mißlingt, zu gemeiner Talmikunst herabzusinken. Diese Gefahr, die wie eine drohende Hölle einem Himmel dem hochgespannten Ehrgeiz der Periode entspricht, haben einsichtige Zeitgenossen durch Heranbildung einer handwerklichen Kunsttradition zu bannen versucht; sie knüpfen dabei weniger an Bestehendes als an Historisches an und erzielen mit diesen Versuchen — etwa Schmidt mit Einpslanzung einer Hüttenüberlieserung, Eitelberger durch Gründung eines kunstgewerblichen Vorlagenmuseums — nur teilweise Erfolge. Gewiß haben sie das Handwerk geadelt, aber ihre Besserung hieß den Teusel mit Beelzebub austreiben und das bisher so gesund gegründete Handwerk aus seinem Zusammenhang lösen und dem gleichen unnatürlichen Zwiespalt überantworten, an dem die Kunst krankte; nur daß bei der noch stärkeren Zweckgebundenheit des Handwerks die Wirkung im ganzen noch verhängnisvoller war als bei der freieren "großen" Kunst.

All diese der Kunst der Zeit allgemeinen Züge bestimmen das Wiener Stadtbild aus diesen Jahren. Die Aufgaben find großartig, die Gesinnung, die sich um sie bemüht, ist bedeutend; die Formensprache ist laut und gesteigert, dem stärker gewordenen Lebensgefühl der Stadt entsprechend; der Einzelbau bringt sich zur Geltung und opfert den inneren Zweck bisweilen dem äußeren Schein. So ist die neue Kunst dem alten Barock verwandter als dem unpersönlichen Konstruktionsstil des Vormärz, aus dem sie unmittelbar herauswächst; in ihrem starken zeitgebundenen Stilgefühl macht sich allmählich der gesteigerte Individualismus des 19. Jahrhunderts geltend. Die ersten Werke, in denen der neue Stil sich regt, tragen alle Zeichen des Übergangs an sich; sie haben weniger als persönliche Schöpfungen einzelner Künstler, denn als Manifeste Geltung, in denen eine neue Generation gemeinsam ihren neuen Kunstwillen ausspricht; die Formensprache stammelt noch befangen, der Freiheit und des größeren Zuges nicht gewohnt.

In der Geschichte der noch von Paul Sprenger begonnenen Altlerchenfelder Pfarrkirche drückt sich der Umschwung der Verhältnisse fast dramatisch aus; eine Revolution der jungen Künstler verschaffte den Auftrag dem jungen Schweizer Johann Georg Müller, der in dem Bau alle Künste zu einer gemeinsamen Aufgabe höchsten Ranges zu Worte kommen lassen wollte. Ein Gesamtkunstwerk entstand, dem in dem Verzicht auf einen bestimmten historischen Baustil einerseits, auf persönliche Originalität anderseits etwas von der wurzellosen Architektur der vorangegangenen Periode anhaftet, dessen bedeutenden Raumeindruck die Reiche Innendekoration van der Nülls und die malerische Ausstattung nach den Kartons Führichs glücklich steigert (Abb. 138). Von allem Einzelnen abgesehen liegt das Neue in dem heißen Bemühen, der Größe der würdigsten Aufgabe durchaus gerecht zu werden, bis ins Kleinste hinein die Kunst dem geistigen Gehalte des Bauwerks huldigen zu lassen. Der diesem religiösen Monumentalbau zeitlich parallel gehende Profanbau des Arsenals (1849-1855) ist zu zweckgebunden, um gleiche künstlerische Freiheit möglich zu machen, aber er ähnelt jenem in der Unpersönlichkeit - er ist aus der Vereinigung der Konkurrenzentwürfe der Architekten van der Nüll und Siccardsburgs, Förster, Hauser und Rösner entstanden - und in der Schüchternheit der Formensprache; die gewaltigen Dimensionen wirken nur durch das Schwergewicht der Massen, nicht durch ihre Durcharbeitung und alle architektonische Zier hält sich im sparfamen Rahmen anspruchslosen Privatbaus.

Die dritte große Aufgabe dieser Übergangszeit - der auch noch mehrere charakteristische Bahnhofbauten, z.B. der von Hoffmann und Hermann gebaute Nordbahnhof oder der von Bayer, Löhr, Patelt und Thienemann angelegte Westbahnhof angehören - ist die Konzeption der Ringstraße; manche Vorarbeiten lagen zu dieser längst fälligen Aufgabe vor - namentlich hatte sich Ludw. Förster theoretisch darum bemüht - nun lud eine allerdings in manchen Punkten gebundene Kokurrenz die besten Kräfte zur Mitarbeit; aus den Entwürfen der Preisträger van der Nüll und Siccardsburg, L. Förster, Stache, Kink, Lenné, Löhr und Zettl wurde das definitive Projekt gebildet, das trots mancher Schwächen einer der großartigsten Schöpfungen der Stadtbaukunst die Unterlage bot. Die Ausfüllung des 1859 vorgezeichneten Rahmens gehört größtenteils der Reifezeit des Stils und seiner führenden Meister an; glücklicherweise, denn erst an den Werken dieser hat sich die großzügige Sicherheit und robustere Kraft entwickelt, die den gesteigerten Dimensionen dieser breiten Boulevards entsprachen; die ersten zu Beginn der sechziger Jahre entstandenen tastenden Versuche, die sich der zurückhaltenden Gliederung des älteren Wohnhausbaus bedienen, wirken kümmerlich und entbehren der kraftvolleren Akzentuierung, die zum sonoren Klang dieses "Ringstraßenstils" gehört. Heute, da sich moderne Neubauten in die einheitlichen Häuser-fronten einzuschieben beginnen, merken wir erst, wie unbedingt und nachdrücklich er ein Stil heißen kann.

Die Reihe der großen Monumentalbauten, zu denen die Auflassung der Glacis den Platz und die Mittel bot, eröffnet die Hofoper von Siccardsburg und van der Nüll (Abb. 142); die beiden von ihrer Akademiezeit bis zu ihrem tragischen Tode im Jahre 1868 zu gemeinsamer Lebensarbeit innig verbundenen Künstler -Siccardsburg der Konstrukteur, van der Nüll der Ornamentiker haben versucht, aus freier Verwendung von Renaissancemotiven ohne Bindung an eine bestimmte Stilvorlage eine neue Ausdrucksweise zu schaffen. Dieses Streben, das ihnen bittere Anfeindung eintrug, schmeckt noch einigermaßen nach dem architektonischen Interregnum, aus dem sie kamen; gerade die Fülle der Schönheiten an diesem Werke - die Großzügigkeit der Konzeption einerseits. die köstliche Kleinarbeit des Details anderseits, aber doch eben einerseits, anderseits - verkündigt eindringlich, daß in der Architektur persönliche Genialität den Mangel einer festen Tradition nicht wettzumachen vermag. Das Opernhaus bleibt eine Art von großartiger Improvisation, ein Meisterwerk individualistischer Baukunst und bei aller künstlerischer Überlegenheit ein Vorläufer jener Bauten, die man dann an der Jahrhundertwende als "sezessionistisch" zu bezeichnen pflegte.

Die Schaffung einer ihren großen Plänen entsprechenden Grundlage haben die drei führenden Architekten des Wiens Kaiser Franz Josefs durch Anschluß an die historischen Baustile angestrebt; nicht als ob sie sich einem Stil sklavisch angeschlossen hätten — im Gegenteil, Schmidts Gotik, Ferstels Renaissanus und Hansens Hellenismus bleibt diesen ursprünglichen Stilen durchaus inkommensurabel und unvergleichbar —, aber weil sie durch solche Schulung die Größe ihrer Gesinnung, die konstruktiven Notwendigkeiten, die angemessen Detailbildung und Ornamentierung in einen vollen Einklang zu bringen vermochten. Solche Harmonie zogen sie aus dem eindringenden Verständnis alter Kunst und meinten das Bedürfnis danach als tragsähige Grundlage idealen Schaffens ihrer Zeit einslößen zu können; ihren schönen Künstlertraum entwertet nicht, daß er zu einem Erwachen voll Katenjammer führte.

Theophil von Hansen, der älteste der Trias, steckt mit seinen Frühwerken am stärksten in der vorangegangenen Bauromantik; das Heeresmuseum im Arsenal, die griechische Kirche auf dem Fleischmarkt zeigen ein Wuchern der Phantasie, ein selbstherrliches Schalten mit malerischen Elementen. Gemeistert wird daraus der edle Festbau des Parlaments (Abb. 143), das reichgegliederte Börsengebäude, die vornehme Akademie der bildenden Künste, das Kleinod der Privatpaläste jener Zeit, das Palais des Deutschmeisters; die alte Schmuckfreude ist maßvoll abgedämpst, sie spricht aber noch lebhaft genug aus dem Reichtum skulpturaler Zier, aus der Verwendung von Gold und Farbigkeit, der originellen Lebhaftigkeit der Säulenstellungen; gleich lebhaft und wirkungssicher ist die Gestaltung der Innenräume, der große Börsensaal, der große Musikvereinssaal, die Halle der Akademie. z. T. auch die Räume des Parlaments zeigen ein Schaffen aus dem vollen Schatz rastlos sprudelnder Gestaltungskraft. Durch die evangelische Schule auf dem Karlsplatz mit ihrer lebhasten und doch feinen farbigen Gliederung, durch den Heinrichshof gegenüber der Oper und durch mehrere Privatpaläste und Einzelhäuser hat Hansen den Wiener Wohnhausbau befruchtet; besonders der Heinrichshof, der einen ausgedehnten Baublock zu einheitlicher Wirkung zusammenschloß, hat vorbildlich gewirkt; diese Massengliederung, die vom Palasttyp durchaus abweicht und diese Gewichtigkeit der Verzierung, die sowohl bei den Hermen der Fensterrahmungen als in den auf Goldgrund leuchtenden Fresken Rahls auf entschiedene Fernwirkung ausgeht, haben dem werdenden Ringstraßenstil ein großes Muster und eine Fülle von Motiven geboten. Die Baublöcke der Ringstraßenfronten sind zumeist nach diesem neuen Zinshaustyp gestaltet.

Neben der graziösen Schmiegsamkeit Hansens erscheint Friedrich von Schmidt herb und beinahe starr; aus dem Kreise der rheinischen Architektur-Romantik hervorgegangen, hat er sich der Gotik völlig und ohne Vorbehalt hingegeben. Aber auch bei ihm handelt es sich nicht um eine bloße Übernahme vorbildlicher Formen von mittelalterlichen Domen, sondern um ihre Weiterentwicklung und Verlebendigung; Schmidt war ein deutscher Steinmet, der verschüttete Hüttengeheimnisse der Gegenwart zunutze neu erstehen lassen wollte und in dem das größte und das kleinste



Abb. 143. Ringstraße mit Parlament und Rathaus

umfassenden Organismus der Gotik und in ihrem gestuften Handwerkbetriebe die tragfähige Grundlage einer gefunden Bautradition zu entdecken meinte. Seine große Liebe, der Wien die treue Pflege des St. Stefandoms und seine teilweise Wiedererstehung dankt, ist in ihm fruchtbar geworden; er baute gotisch und doch nichtgotisch. drückte in dem alten Idiom, das er fich zu eigen gemacht hatte, moderne Baugedanken aus. Schmidts vier Wiener Kirchen, die der Lazaristen, die bei den Weißgärbern, die in der Brigittenau und die in Fünfhaus zeigen die innere Selbständigkeit des Meisters gegenüber der Gotik; fesselt ihn bei den drei ersten harte Selbstzucht, so ist er bei der Fünfhauser Pfarrkirche völlig frei geworden und nutt die Anregung, die ihm die Zentralanlage der Karlshofer Kirche in Prag bot, zu einem mächtigen Kuppelbau, in dessen Gotik die barocke Raumkunst eingebettet liegt. Ganz ähnlich ist die Gotik des Wiener Rathauses ohne das Barock nicht zu denken (Abb. 144); die Eindringlichkeit der horizontalen Linien, der rhyth-



Abb. 144. Rathaus von F. von Schmidt

mische Schwung der Gliederung, die ganze Raumdisposition gehen weit über das hinaus, was etwa spätgotische Rathäuser und Tuchhallen Belgiens an Renaissanceempfindung in sich aufgenommen hatten; all das sind neuzeitliche Elemente, die sich mit den gotischen Grundlinien zu einem Neuen verbinden, das völlig modern war. Denn es drückte ein durchaus lebendiges Empfinden aus; ein gesteigertes bürgerliches Selbstgefühl, ein Streben nach künstlerischer Erhöhung über das Alltägliche, ein Bedürfnis nach Monumentalität; der Zusatz literarischer Romantik, der bei der Stilwahl mitsprechen wollte, ist in Schmidts starker und feierlicher Künstlerschaft völlig eingeschmolzen. Störender macht er sich bei Nutzbauten geltend, wie beim Akademischen Gymnasium oder dem an Stelle des abgebrannten Ringtheaters gebauten Sühnhaus, bei deren stärkerer Bedingtheit durch moderne Gebrauchszwecke und geringeren Dimensionen die gotischen Formen mehr zu äußerlicher Maske und kleinlicher Künstelei werden.



Abb. 145. Votivkirche von H. von Ferstel

In diesem Künstlerdreiblatt, das das neue Wien schuf, ist nur Heinrich von Ferstel ein Wiener. Mit dem Dänen Hansen verglichen wirkt er schlicht und bürgerlich, neben dem Schwaben Schmidt mild und liebenswürdig; ihm fehlte die ungezwungene Hingabe des einen, die steinerne Konsequenz des andern, so daß feine Kunst stark im Individuellen wurzelt und einen Stich ins Akademische nur durch das Edle und Vornehme der Persönlichkeit überwindet. Seine Bauten haben in höherem Maße als die seiner Genossen den gefährlichen Vorzug der Popularität; ihre bodenständige Wärme, der gediegene Geschmack der reichen und vielfältigen Dekoration ließen sie wienerisch erscheinen. Schon die Votivkirche, der geniale Wurf des Siebenundzwanzigjährigen (Abb. 145), zeigt dieses Verständnis für die lokale Note, die nicht in der Wahl der Vorlagen liegt - denn das der Votivkirche zugrunde gelegte Kathedralfystem ist für Wien durchaus bodenfremd - fondern in ihrer Umbildung; in der Verschleierung des klar durchgebildeten Systems durch den sprudelnden Reichtum der Einzelheiten, in der Würde, die mit Anmut gepaart ist, in der Wohligkeit der Verhältnisse. Sein zweiter Hauptbau ist die Universität (Abb. 128), ein mächtiger Gruppenbau, in dem edelste Repräsentation und sehr bestimmt umrissene Zwecke versöhnt werden sollten; mit seinem glücklichen Takt hat Ferstel diese Aufgabe durch Anordnung verschieden gestimmter Gebäudetrakte um den bedeutend proportionierten Ehrenhof gelöft. Der reich bewegte Vordertrakt enthält die Festräume, der Rücktrakt mit der Bibliothek bietet sich nach außen in nüchterner Kahlheit dar, die Seitenflügel mit den Lehrsälen suchen die beiden Gegensätze, die sie baulich verbinden, auch innerlich zu verknüpfen; über das Kompromiß der letten Auskunft - denn hier liegt offenbar der schwache Punkt der Lösung - hilft Ferstels vornehme Formensprache teilweise hinweg. Von seinen sonstigen Bauten find das Österreichische Museum und die Paläste Erzherzog Ludwig Viktor (dann Militärkasino) und Wertheim am Schwarzenbergplatz zu nennen, die den Hansenschen Ringstraßenstil zu einer Pracht steigern, die nur besonders ausgezeichneten Punkten zugute kommen kann. In dieser Prunkfülle, die sich stolz ihres edlen Materials brüstet, lag eine Gefahr für die Weiterentwicklung der Neuwiener Architektur, zumal soziale Verhältnisse, die ungesunde Atmosphäre der



Abb. 146. Michaelertrakt/der Hofburg

Gründerjahre sie schürten; Prachtliebe drohte in Protentum, edle Repräsentation in hohle Schaustellung, gediegene Vornehmheit in fragwürdige Imitation umzuschlagen.

Der beginnende Verfall dieses Stils der "Siebzigerjahre" hat seinen glänzenden Repräsentanten in dem genial veranlagten Karl von Hasenauer; sein urwüchsiges Wesen verhält sich zur Art Ferstels wie das Neuwienertum zum Altwienerischen. Seiner Begabung sehlt die Selbstzucht, seine dekorative Fähigkeit artet in Uppigkeit aus, seine Krast geht dreist und unbekümmert auf den Effekt los; er zeigt zum ersten Male die bedenklichen Symptome einer nun jäh auftretenden Krankheit der Wiener Kunst: ein Talent und kein Charakter. Das Burgtheater und die Hosmuseen sind sein Anteil am architektonischen Ausschwung der Stadt; Sempers Einwirkung stärkt ihnen das künstlerische Rückgrat, dennoch zeigen sie die gleißende Apotheose eines Stils. Der Effekt nach außen hat die Rücksicht auf die Gebrauchsnotwendigkeiten fast völlig aufgesogen, das Burgtheater mußte bald umgebaut werden, die Museen sind für ihre Zwecke beinahe unbrauchbar; aber wirkungsvoll

lagert sich die breite Masse des ersteren gegenüber dem Rathaus, rahmen die Museen als prächtige Kulissen einen Platz ein, der sich nach den ursprünglichen großartigen Projekten mit den Burgbauten und den Hofstallungen zu einem einheitlichen Kaisersorum zusammenschließen sollte. Wirkungsvoll sind auch im Inneren die Räume, die in erster Linie repräsentativer Prachtentsaltung dienen dürsen; aber der Prunk der Stiegenhäuser ist überreich geworden, die Formen schreien und die Farben dröhnen; ein bacchischer Taumel hat das edle Maß von früher forgewischt.

Diese Vergröberung des Stils war so gefährlich, weil sie der aufgepeitschten Erregung der Epoche entsprach, in der Wien politisch, wirtschaftlich, kulturell alle Kräfte zusammenraffte und wenn es nicht anders ging, über seine Mittel lebte. Dieses echte oder unechte Pathos gibt den architektonischen Unternehmungen den Zug ins Große und Größte; die Stadtfassade der Hofburg (Abb. 146), an deren Vollendung das stolze Barock versagt hatte, wird von Kierschner im wesentlichen in Anschluß an die Fischer von Erlachschen Pläne, aber doch mit sehr charakteristischer Steigerung aller Motive ausgeführt; der Kern des Baus wird zu einer mächtigen Durchfahrthalle ausgenommen und darüber alles beherrschend die gewaltige Mittelkuppel getürmt. Noch bedeutsamer ist die Durchführung der Ringstraße. Eine noch halb zaghafte, eben frei werdende Architektur hat sie entworfen, eine an ihren höheren Zwecken gewachsene Baukunst hat sie vollendet; ein neues Gefühl für Straßen und Pläte hat sich daran herangebildet. Wie nun die großen Monumentalbauten des Ringes - etwa beim Blick über den äußeren Heldenplat, Parlament, Rathaus, Burgtheater und Universität - ohne architektonischen Zusammenschluß zu gemeinsamer Wirkung aufgeboten werden oder wie das Schwarzenbergpalais zwischen locker geordneten Häuserblöcken das Blickziel bildet (Abb. 147), geht über die malerische Geschlossenheit mittelalterlicher, über die monumentale Architektonik barocker Anlagen hinaus, ist in seiner landschaftsgleichen Weiträumigkeit der bezeichnendste Ausdruck eines kraftgeschwellten übermütigen Zeitbewußtseins.

Das Widerspiel dieses hohen Ehrgeizes, der instinktiv ans Erbe des Barock anknüpst, ist die Skrupellosigkeit, die den Schein fürs Sein setzt, auch dies übrigens dem Wesen des Barock nicht fremd;



Abb. 147. Schwarzenbergplats

billige Effekthascherei, akademische Schablonenhaftigkeit, Gebrauch von Surrogaten sind die Schattenseiten dieses Stils und vor allem in der Privatarchitektur von verhängnisvoller Wirkung. Bis in die Vorstadtviertel, die die ländliche Bauweise von gestern ersetzen, dringt die bettelhafte Großmannssucht, die das echte Material und die edlen Formen der Palastbauten verfälscht und verzerrt; die schäbige Eleganz des Zins- und Geschäftshauses, die laute Protenhaftigkeit der Villa — straßenweise den Eindruck neuer und erneuter Stadtviertel bestimmend — lohnt nicht die Opfer bestehenden Gutes, die das Wachstum in der Stadt forderte.

Das Kunstgewerbe ist der Bewegung der Architektur gefolgt. Das Studium alter Handwerksarbeit, wie sie etwa das 1864 gegründete Österreichische Museum darbot, hat zu einer ruhmvollen Erneuerung des Wiener Kunstgewerbes geführt, an der fast alle seine Zweige Anteil haben; Möbel und Lederwaren, Glasund Metallarbeiten — früher in engeren Kreisen anerkannt — wurden

nun weltläufig. Den alten Vorbildern sollte die sachgemäße Behandlung des Materials, der sinnvolle Reichtum der Formen abgelernt werden; freie Entfaltung schöner Phantasie, Schaustellung meisterhafter Geschicklichkeit waren im Einzelnen, Auslösung historischer Stimmungen oder malerische Harmonie in der Zusammenstellung das Ziel der Arbeit. Mit der zunehmenden Selbstherrlichkeit dieser Stilkunste wuchs die Gefahr einer Loslösung von den natürlichen Voraussetzungen Material und Gebrauchszweck; das Kunstgewerbe begann das Kainszeichen des Zwecklosen, ja des Zweckwidrigen zu tragen und tat sich in der Schaustellung der eigenen hohen Geschicklichkeit volles Genüge; die Übertragung der aus dem Handwerk geborenen Formen auf die industrielle Erzeugung, die Verwendung geringwertigen Materials bei wohlfeilen Massenartikeln, die dennoch auf die echtem Material entsprechenden Formen nicht verzichten wollen, haben zu einer ähnlichen Fratze der idealen Bestrebungen der Zeit geführt, wie sie in der Baukunst zu beobachten sind. Sie sind der natürliche Revers ihres edlen Gepräges.

Hand in Hand mit der neuen Architektur wuchs auch eine neue monumentale Skulptur heran. Aus der früher herrschenden Mischung von banalem Handwerk und verblasenem Idealismus hilft ihr eine zaghafte Romantik heraus, die vielfach am Gegenständlichen haften bleibt und erst allmählich Mut und Kraft zu statuarischer Gestaltung frei mad:t. Hans Gassers Donauweibchen im Stadtpark und seine Statue der Kaiserin Elisabeth im Westbahnhof gehören diesen Jahren der Vorbereitung an; die Figuren find weniger allgemein gehalten als früher, aber von persönlicher Bestimmtheit noch weit entfernt. Ein ephebenhafter Reiz ist infolge dieser Befangenheit über sie ausgegossen, ein traumhaftes Leben, das die Märchenfee und die junge Kaiserin gar wohl kleidet. Ähnliches bildet der Reiz des anmutigen Gänsemäddiens von Anton Wagner (1865), während diese Gebundenheit an den Flußpersonifikationen des späteren Albrechtsbrunnens (Architektur von Löhr, Figuren von Joh. Meixner) als unzeitgemäße Zurückgebliebenheit und Steifheit wirkt. Auch Anton Fernkorn, der zur männlichen Reife überleitet, ist kleinlicher Anwandlungen nicht immer Herr geworden; sein Donaunixenbrunnen im Hof des Ferstelschen Börsegebäudes in der Herrengasse hat etwas von einem Tafelaussatz und selbst



Abb. 148. Prinz-Eugen-Denkmal von Fernkorn

fein Erzherzog-Karl-Denkmal hat einen Beigeschmack von vergrößerter Kleinplastik; aber wie hat er daneben einen großen und ernsten Stil in sich entwickelt! Sein jugendlich schlanker hl. Georg im Palais Montenuovo (Anglobank), sein schlichter Ressel vor der Technik, seine bedeutenden Büsten — Beethoven in Döbling, Schmerling im Theresianum — sein leidenschaftlich beseelter Löwe von Aspern, endlich seine populären Hauptwerke, das Erzherzog-Karl-Denkmal mit der kühnen Bewegung und der wirkungsvollen Silhouette und sein Gegenüber, das Prinz-Eugen-Denkmal (Abb. 148), dessen maßvollere Haltung und würdige Geschlossenheit sich wirklich der höchsten Monumentalität nähert, sie entspringen

alle einer größeren und anspruchsvolleren Kunstauffassung, als zuletzt in der Skulptur geherrscht hatte. Fernkorn stammte aus Erfurt; daß er ein Erzgießer war, machte es ihm leichter, in Wien einzuwachsen und nachhaltigen Einfluß zu üben; denn seine Art, die mit der lebhafteren Bewegtheit und stärkeren Ausdrucksfähigkeit des Bronzegusses arbeitet, entspricht dem künstlerischen Genius loci, knüpst in gewissem Sinne an die lette große plastische Tradition, an das Barock an. Auch in der Folge ist eine malerische Lockerheit des Aufbaus, eine geschmackvoll gemilderte Realistik, ein Streben nach geistiger Charakteristik der Wiener Skulptur eigentümlich geblieben; über den damit verbundenen Mangel an Architektonik des Aufbaus half der starke künstlerische Gehalt oder der Anschluß an ein architektonisches Gerüste hinweg. Kundmanns Schubert, Schillings Schiller, Zumbuschs Beethoven stellen den Typus des Wiener Denkmals jener Periode am reinsten dar; beim Tegethoffdenkmal hat Kundmann durch Verwendung der rostrengeschmückten Triumphsäule, beim Grillparzerdenkmal durch Verbindung mit einer Rückwand, in deren Reliefs Weyr die Dramen des Dichters illustrierte, stärkeren architektonischen Halt zu gewinnen gesucht. In anderer Weise hat Zumbusch im Maria-Theresia-Denkmal die gleiche Schwierigkeit der architektonischen Verbindung mit der Umgebung überwunden (Abb. 149); nicht durch tastendes Lavieren, sondern der Großzügigkeit dieses Ringstraßenstils, dessen plastischer Ausdruck gerade dieses Denkmal ist, entsprechend, durch einen Gewaltstreich. Er hat seinem Monument ein Gerüste untergestellt, auf dessen Stufen er das Zeitalter der großen Kaiserin in seinen führenden Männern vor Augen bringt; über diesem Gewimmel von Kostümfiguren zu Roß und Fuß thront die Kaiserin, hochragend und gewaltig, wie durch die Sockelfiguren ihrer Diener und Gehilfen emporgehoben. Durch diese wohlabgewogene Massenhaftigkeit, der die kräftige Bewegtheit des Umrisses zu Hilfe kommt, behauptet sich das Denkmal siegreich vor der langen Front der Hofstallungen, zwischen den beiden Museen, die es sonst zerdrücken würden; es schafft sich seine Architektonik, die nicht eigentlich plastischen Ursprungs ist, aus der kühnen Ausnützung der Situation. In kleineren Beispielen bat Zumbusch auch in seinem Beethovendenkmal, in seinem Erzherzog Albrecht auf der Augustinerrampe und seinem Feldmarschall Radetsky - in der



Abb. 149. Maria-Therefia-Denkmal von Zumbusch

ursprünglichen Aufstellung vor dem alten Kriegsministerium — seinen feinen Sinn für Anpassung an den Aufstellungsort bewiesen.

Eine etwas jüngere Gruppe von Bildhauern hat, ähnlich wie Hafenauer nach den drei anderen großen Baubaronen, in den idealen Stil ihrer Vorgänger eine stärkere Welle bodenentsprun-

gener Sinnlichkeit zugeleitet; dekorative Vorzüge und naturalistische Elemente - in der Plastik so nahe verwandt - bringen einschmeichelnde Gefälligkeit und frische Lebendigkeit in dieses Neubarock. als dessen Hauptvertreter Tilgner, Weyr, Hellmer, Benk (Deutschmeisterdenkmal), Bitterlich (Kaiserin-Elisabeth-Denkmal) gelten können, in denen sich jene Bestandteile allerdings in verschiedenen Graden und in verschiedener Weise verbinden. Das stärkste dekorative Talent unter ihnen ist Weyr; seine Kunst hat eine sprudelnde Selbstverständlichkeit wie die Hasenauers, dessen Hauptbauten er schmücken half; wie von einer Naturgewalt getrieben strömt seine kraftvolle Sinnlichkeit anmutige Gestalten in ungebändigter Fülle aus. Sein Relieffries an der Attika des Burgtheaters und im Kuppeltambour des kunsthistorischen Hofmuseums, sein Brunnen, "Die Macht zur See" am Michaelertrakt der Hofburg find aus barockem Empfinden nachgeboren. Bei Tilgner, der Presburg, der Stadt Donners und Messerschmidts, entstammt, ist die Rokokonote bisweilen ein verkappter Naturalismus; fein Mozart, den auch die ungünstige Aufstellung schädigt, hat etwas von einer Maskerade; nicht die entzückend echte Verlogenheit der Zopfperiode, sondern die schlimmere Unwahrheit einer stilgetreuen Verkleidung. Dagegen hat Tilgner in Arbeiten von mehr dekorativer Art, etwa in seinen reizenden Brunnen die gefällige Anmut jener ihm wahlverwandten Periode mitunter sehr glücklich getroffen; in seinen Büsten (Brucknerbüste im Stadtpark) ist er der mondäne Porträtist, nicht immer gelingt ihm über die überzeugende Ähnlichkeit und die geschickte Anordnung hinaus eine tiefere Charakterisierung. Den naturalistischen Flügel dieser Künstlergruppe bildet Eduard Hellmer, der - noch lebend und schaffend - den Übergang zur Kunst der Gegenwart bildet; sein Brunnen "Die Macht zu Lande" zeigt bei Vergleichung mit dem Weyrschen Pendant sehr lehrreich, was die beiden Zeitgenossen verbindet und trennt; auch Hellmers dekorativste Arbeit, sein Türkenbefreiungsdenkmal in der Stefanskirche, läßt bei aller Anpassung an barockes Empfinden die selbstverständliche Flüssigkeit vermissen, die das Ideal solcher Aufgaben ist. Unter den Denkmälern, die Wien diesem Künstler verdankt, sind die Goethes und Schindlers hervorzuheben; bei jenem ist durch die thronartige Gestaltung des Lehrstuhls und durch einiges Beiwerk eine Erhebung über genrehaften Natura-



Abb. 150. Pettenkofen, Öfterreichildne Infanterie, eine Furt passierend. Öfterr. Galerie

lismus angedeutet, bei Schindler waltet dieser unbedingt; der Künstler sitt, steingeworden, auf selsigem Grund und sinnt vor sich hin, der Ahnherr zahlreicher ähnlich naturalistisch aufgefaßter Denkmäler – Raimund (Vogl) und Anzengruber (Scherpe), Strauß-Lanner (Seisert), Donner (Kausfungen) und Waldmüller (Engelhardt) –, die in neuerer Zeit entstanden sind. Im Castaliabrunnen im Gartenhof der Universität hat sich Hellmer strengeren Stils bedient.

Während sich in der Plastik des 19. Jahrhunderts dessen beide Hälften fast übergangslos von einander scheiden und der Aufschwung in der zweiten Periode von der Verkümmerung in der ersten so gut wie nichts übernimmt, hatte in der Malerei eine höchst lebensfähige Rührigkeit bestanden, die neuen Richtungen keineswegs kampflos das Feld räumte. Viele der namhaftesten Vertreter der vormärzlichen Malerei haben tief in die neue Ära hineingelebt — Waldmüller, Amerling, Führich, Kupelwieser, Schwind,

Kriehuber usw. -, der unzerstörbare Rudolf Alt hat sie sogar überlebt, andere Jüngere - Friedländer, Trenkwald, Kurzbauer usw. - schließen sich im wesentlichen der älteren Auffassung an, die selbst in der Gegenwart gelegentlich einen lokalen Spättrieb hervorbringt. Alle diese Künstler sind den neuen Bestrebungen keineswegs blind und unbedingt ablehnend gegenüber gestanden; sie haben ihre frühere Enge an dem neuen Schwung ausgeweitet - wie zwanglos haben fich etwa Amerling und Alt modernisiert -, auch wohl einzelne Anregungen und Einflüsse auf sich einwirken lassen, im ganzen Großen aber doch innerhalb der Wiener Neukunst ein allmählich schwindendes Fähnlein aufrechter Vertreter Alt-Wiener Kunstideale gebildet. Es ist eine Garde, die stirbt, fich nicht ergibt; in einem Künstler hat die Auseinandersetzung der Zeitenwende einen tragischen Konflikt in Leben und Schaffen hervorgerufen, in August Pettenkofen (Abb. 150). Er kommt als Porträtist und Genremaler von Eybl und Fendi her und hat als Lithograph schon früh die klassischen französischen Illustratoren -Daumier, Gavarni, Charlet - auf sich wirken lassen; das Schulprogramm wurde ihm bald zu eng, die Ausführung zu kleinlich. Er hat den Stoffkreis durch Entdeckung der leicht exotischen Reize der Puszta erweitert und durch stimmungsvolle Auffassung alltägliche Gegenstände aus der eingerissenen Banalität befreit; sein Vortrag wandelt sich von tüpfelnder Feinmalerei zu weitgehender Formauflösung; Licht und Luft, sonnige Farbigkeit und die gestockte Atmosphäre dämmeriger Innenräume hat er in feinen köftlichen Kleinbildern meisterhaft wiedergegeben. Er ist ein Stimmungspoet in der Art der Franzosen um Corot, mit denen er in Berührung kam, ohne von ihnen entscheidende Förderung zu erfahren. Pettenkofen, ein vornehmer Mensch und feinfühliger Empfinder, blieb zeitlebens ein Eigenbrödler; die Alt-Wiener Enge, die er verfluchte und auf rastloser Weltwanderung abzuschütteln versuchte, ist er niemals losgeworden; ein durch die Umstände zu freiem Wachstum verkrüppelter Baum, hat er alle Säfte nach innen getrieben und die köftlichsten Blüten hervorgetrieben, die die Wiener Malerei kennt.

Der Revolutionär der Wiener Malerei — den großen Baukünstlern und dem Bildhauer Fernkorn entsprechend — war Karl Rahl; er sucht nicht die Wirklichkeit zu fassen oder zu verklären, er verlangt aus ihren Trümmern eine höhere und herrlichere Welt aufzubauen; er forderte mit dem vollen Bewußtsein seines reichen Geistes und mit der ganzen Energie einer titanenhaften Natur eine ideale Kunst. Gewaltig gesteigerte Formen, schwer wallende reiche Farben schwebten ihm als Ausdrucksmittel seiner Malerei vor, für deren Monumentalität fein richtiger Instinkt engen Anschluß an die Architektur suchte. Seine hohen Forderungen scheiterten an der Ungunst der Zeit; eine robustere Natur als der ähnlich gestimmte, in einsamem Leid abgeklärte vornehmere Feuerbach, der in einem schmerzensreichen Wiener Jahr den Titanensturz für die Halle der Akademie schuf, hat sich Rahl zeitweilig durchzutrogen gewußt, aber die Widerstände auf die Dauer doch nicht zu brechen vermocht. Dieses Scheitern vieler Pläne war nicht ohne Schaden für sein Schaffen, das dadurch vielfach zu bloßer Kartonkunst herabsank; das großzügige Entwerfen, dem nur ein schwaches Ausführen von Schülerhand oder bloße graphische Wiedergabe folgte, führte zu einer ungesunden Gedankenschwelgerei, zu ähnlichem literarischen Getriebe, wie es fich den großen deutschen Idealisten als unheilvoll erwies. Seine Fresken im Stiegenhaus des Heeresmuseums, am Heinrichshof, im Palais Oppenheimer, sein Opernvorhang, seine von innen her heroisierenden Porträts sind nur Bruchstücke einer gewaltigen Genialität, die einer größeren Zeit, einer mediceischen Atmosphäre bedurft hätte, zu voller Reife zu gelangen. Ähnliche Elemente bilden die Tragik des hervorragendsten Schülers Rahls, Anton Romakos, nur daß hier die unruhigere Begabung und weniger widerstandsfähige Menschlichkeit eine noch krausere und jähere Kurve erzeugen; das z. T. ungefunde Interesse, das sich ihm heute zuwendet, will das Verschulden der Zeitgenossen sühnen, die den Lockungen einer neuen einschmeichelnderen Malerei nicht zu widerstehen vermochte.

Der Großmeister dieser Malerei ist Hans Makart. Dieser Sohn Salzburgs hat den lyrischen Schwung der Mozartstadt bald in die schwerere Sinnlichkeit des üppigeren Wiener Bodens umgewandelt; er hat den natürlichen Instinkt für alles, was schmückt und glänzt, was sich reich entsaltet und das Häßliche überdeckt, eine dekorative Genialität ersten Ranges, die nicht im Rahmen beruflichen Kunstschaffens stecken bleibt, sondern darüber hinaus quillt und

alle erreichbare Lebendigkeit erfaßt. Makart war der schicksalsbestimmte Künstler für das raschlebige, genußfrohe, daseinsselige Wien der siebziger Jahre; er hat es als ein geliebter Tyrann beherrscht bis in die Zimmereinrichtungen und die Kleidermoden: sein riesiges Atelier in der Gußhausstraße war ein berühmtes Schaustück und der Festzug, den er 1879 zur silbernen Hochzeit des Kaiserpaares arrangierte, der glänzendste Ausdruck eines Lebensgefühls, dem Kunst und Wirklichkeit zu einem jubelnden Taumel zusammenschlugen. In manchem altmodischen Wiener Salon trauert vielleicht noch ein verstaubtes Makartbukett um jene vergangene Glanzzeit. Makarts Malerei ist eine farbentrunkene Dekoration; er hat die Unersättlichkeit des Virtuosen, wie ihn das Barock verstand, den Rausch der großen Fläche; er schweigt in rauschenden Farben, in flutendem Lichte, in brausenden Symphonien, in brennendem Gold und flimmerndem Silber, die der literarische Zug der Zeit mythologisch und allegorisch ausdeutet oder auf allerhand Festtage der Welthistorie auslegt. In Wahrheit hat Makarts Welt mit der Wirklichkeit nichts zu tun; sie ist ein Zauberreich mit ihrem eigenen Gesetz, dem sich die greifbare Natürlichkeit zu beugen hat; selbst die Porträts, die der Meister schafft, zeigen Wesen aus seiner Märchenwelt. Aus ihrer ursprünglichen Atmosphäre in nüchternes Licht gerückt, bekommt all dies leicht eine verlogene Miene; wie alle dekorative Kunst hat auch diese eine stillschweigende kulturgegebene Voraussetzung, mit deren Versagen sie zusammenbricht; aber wenn selbst die einzelnen Formen prüfender Nachwägung nicht standhalten, die Farben im neuen Sonnenlicht frösteln, bleibt die hinreißende Selbstverständlichkeit, mit der hier ein Menschenrecht auf Sinnenjubel proklamiert wird, bewundernswert und unwiderstehlich.

Eine einigermaßen verwandte Natur ist Hans Canon, dessen Schaffen — wie bei Makart — seine überschäumende Krast nicht völlig einzufangen vermag und der als angestauntes Originalgenie durchs Leben poltert. Das Dutsend Jahre, das er älter ist als Makart, gibt ihm einen stärkeren Ernst, die Karlsruher Arbeitszeit hebt ihn aus der österreichischen Leichtigkeit heraus; so sehlt ihm die unbedingte Einheitlichkeit, die Makart so zwingend und bezaubernd macht, aber er sinkt dafür auch niemals zu blendendem Spuk. Er ist kein Führer und kein Verführer; als öster-



Abb. 151. H. Makart, Triumph der Ariadne. Öfterr. Galerie

reichischer Maler kleiner, als deutscher Maler größer als sein Nebenbuhler. Sein großes Vorbild war Rubens; er hat sich ihm hingegeben, wie Ferstel der Renaissance, nicht um von seinen Formen zu zehren, fondern um aus der eindringendsten Kenntnis, die sich nur der Liebe erschließt, seine kongeniale Kunst zu ähnlicher Freiheit auszuweiten; es ist ungerecht, Canon einen Rubensnachahmer zu schelten, er hat ehrlich mit dem Meister gerungen, von ihm gelegnet zu werden. In großen religiösen Visionen (Loge Johannis) und gewaltigen Naturallegorien (Kreislauf des Lebens, Deckenbild des Naturhistorischen Museums) spricht die gleiche Lebensfülle wie in genrehaften Einzelfiguren (Rüdenmeister, Fischverkäuferin) und Szenen (Mittagsruhe) oder auch in seinen zahlreichen Bildnissen; immer ist große durchgefühlte Form mit packender lebensvoller Farbe verbunden und beides geistig völlig beherricht. Wie seine Kunst - vor allem in den Porträts - Ideal und Leben verföhnt, schlägt eine Brücke von Feuerbach zu Trübner.

Makart und Canon haben keine eigentliche Schule gehabt; das Beste an ihnen war an die Persönlichkeit gebunden, nicht lehrbar. Aber durch die bloße Tatsache ihrer Existenz haben sie die Wiener Malerei revolutioniert; sie haben ihre Ansprüche erhöht, ihr Selbstgefühl gesteigert, ihr soziales und geistiges Niveau gehoben; die kurz vorher gegründete "Genossenschaft bildender Künstler", die der Krämerhaftigkeit des bisherigen Ausstellungswesens und Kunsthandels abhelfen sollte, wurde der gesellschaftliche Ausdruck dieser neuen Gesinnung, an deren Schaffung und Stärkung der liebenswürdige Herrscher Makart und der widerborstige Oppositionsmann Canon in ähnlicher Weise beteiligt sind. Aber über diese allgemeine Bestruchtung hinaus hat Makart noch auf einen kleineren Kreis von Künstlern intensiver eingewirkt; Leopold K. Müller, Jakob E. Schindler, selbst der Rudolf Alt dieser Jahre danken ihm den kräftigeren Pulsschlag und die reicher quellende Farbenfreude.

L. K. Müller hat, seinen Hunger nach Farbe und Licht zu befriedigen, den Orient zum Arbeitsseld gewählt, die strahlenden Wunder, die Makart ins Nirgendheim der Phantase verlegte, hat er in ihrer irdischen Verwirklichung aufgesucht und studiert; er verklärt nicht die Wirklichkeit zu einer gleißenden Scheinwelt, sondern vertiest sich in sie, wo sie in Farben glüht und lodert. Seine Bilder aus Ägypten zeigen allerdings nicht das naturalistische Freilicht, um das sich der Impressionismus bemüht; sie haben ein Licht, das den Dingen stärkere Leuchtkrast und wärmere Farbigkeit verleiht, nicht aber ihre Formen zersetzt. Müller freute das Malerische südlichen Lebens, die milde Blauheit des Himmels, der Bronzeglanz der geschmeidigen Leiber; er suchte die Stimmung eines glücklichen Orients zu fassen, der, wenngleich an Ort und Stelle studiert, doch auch ein Stück idealer Kunstwelt war so wie die Sphäre, in der Makart und Canon lebten.

Die Belebung, die diese der großen Malerei gaben, ist der Landschaft durch Jakob Emil Schindler zuteil geworden; die Vorläuserrolle, die Rahl bei diesem Vorgang gespielt hat, ist auf diesem Gebiet in abgeschwächtem Grade Albert Zimmermann zugefallen. Er setzt an Stelle des zaghaften Wirklichkeitssinnes Steinselds eine großartigere Auffassung der Natur; er steigert ihre Erscheinungen ins Heroische, kommt aber, Größe und Wahrheit in ihr zu verbinden, schwer über einen konventionellen Idealismus hinaus. Erst Schindler hat die Natur neu und wahr sehen und dennoch geistig auszudeuten gelehrt; er erschließt der Wiener Landschaftsmalerei die Errungenschaften der Schule von Barbizon, öffnet ihr die Augen für die besondere Stimmung jedes Stücks

Natur und erschließt ihr so ein unendliches Arbeitsfeld. Die Anregung, die von Schindler ausging, war außerordentlich; keiner der Wiener Landschafter hat sich ihr ganz entzogen, manche von ihnen haben sich unter ihrem Einfluß über ihre eigene Kraft zu besonderer Leistung aufgerafft. Ribarz, Ruß, Jettel, Tina Blau, L. H. Fischer, Rumpler, Carl Moll find seines Reichtums teilhaftig geworden, von vielen anderen Fernerstehenden zu schweigen, die fich aus Abfällen und Bruchstücken seiner Kunst ein Künstchen zurechtgezimmert haben. Denn Schindler umfaßte eine weite Skala; er ging von tonigen Stimmungen aus, die Holland in ihm angeregt hatte, ließ die Dinge im Dämmerdunst feuchtigkeitsschwerer Lust verschwimmen. Später wuchs er über diese Stimmungsbehelfe hinaus, malte heimische Landschaften in hellem filbrigen Licht und wußte ihre heimliche Seele zu erlauschen; auch größere Uppigkeit war ihm nicht verlagt, die strotende Vegetation und die monumentalen Formen des Südens hat er lichtgebadet in Bildern erstehen lassen. Schindler verstand alle Stimmen der Natur: er fah die Landschaft mit den großen Augen des Dichters und schaute wunderbares Leben, wo andere nur staubige Pappeln und modrige Tümpel wahrnehmen können; sein Glaube ans Ideal ist nicht schwächer als der der anderen Führer, denen die Wiener Kunst jener Jahre ihre eindrucksvolle Geschlossenheit dankt.

Sie wirkt nicht nur im allgemeinen so nachdrücklich in unsere Zeit hinein, daß ein gutes Teil des gegenwärtigen Wiener Kunstschaffens ein Epigonentum jener Blüteperiode ist, sondern lebt in einzelnen Vertretern noch unmittelbar weiter; es sind Altmeister, an deren Qualität gemessen vieles der zeitläusigen Kunst zweiter Hand bedenklich zusammenschrumpst. Noch lebt Heinrich von Angeli, der Meister einer vornehm repräsentierenden Bildniskunst; vor kurzem erst sind William Unger, der der reproduzierenden Radierung neuen blühenden Reichtum zuzuführen verstand, und Tina Blau, die treueste Verwalterin von Schindlers Erbe, von uns geschieden. In der Baukunst hat Karl König, der Erbauer der Fruchtbörse und des Philipphoss, jenen Geist bis in die neueste Zeit verkörpert.

Mit der bis ins Ende der achtziger Jahre reichenden Periode findet die geschichtliche Betrachtung der Wiener Kunst vorläusig ihren Abschluß; den Richtungen und Bestrebungen der Gegenwart stehen wir mit den wesentlich andersartigen Empfindungen und Tiete, Wien. 2. Aust. Ansprüchen der Mitlebenden gegenüber. Diese Gegenwart liegt vielsach im Schatten der jüngstvergangenen Kunstepoche; vieles reicht aus dieser in sie hinein, setzt sich friedlich und seindlich mit Späteren auseinander; manches besteht in kaum geminderter Kraßt fort, manches zehrt bloß von den Überresten der Vergangenheit. Hier zu scheiden, was fortlebt, was überlebt ist, wird der Zukunst aus ihrem vergrößerten Abstand besser und gerechter gelingen. Immerhin ist das eine sicher, daß ein neuer Abschnitt der kulturellen Entwicklung angebrochen ist; ohne Lob und Tadel – oder mit einem von beiden – läßt sich sagen, daß jene Kultur der siebziger Jahre abgeschlossen ist, und daß die Gegenwart – zumindest negativ durch ihren entschiedenen Gegensatz zu jener – als eine neue Phase empfunden wird. Ihre positiven Elemente werden durch den Hinweis auf solche Punkte deutlicher, wo die kurvenreiche Geschichte der Stadt ähnliche Übergänge mitgemacht hat.

Das Charakteristische dieses von den achtziger Jahren bis zum Tode Kaiser Franz Josefs (1916) reichenden Abschnittes war, daß Wien seine Eigenart wieder stärker zu betonen und zu entwickeln begann, als es zulett der Fall gewesen war; das allgemein Österreichische, das da geherrscht und die Hauptstadt zum glänzenden Ausdruck der Reichskultur gemacht hatte, wich wieder dem Wienerischen, wie es im Vormärz dominiert hatte. Wie damals entsprach diesem Vorgange auch jetzt ein größerer nationaler Partikularismus, eine bewußtere kulturelle Absonderung der anderen Reichsteile; auf die im josefinischen Zentralismus gipfelnde und sich überschlagende Vereinheitlichung der Monarchie folgte in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bei scheinbarer Wahrung dieser Einheit die kulturelle Emanzipation der Nationalitäten, in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts bei stärkerem kulturellen Zusammenschluß ihre offene politische Auseinandersetzung; die dritte Phase zeigte nun nach genügender politischer Sonderung und Erstarkung eine bewußte Ausbildung der inneren Besonderheiten. Das Ergebnis war die lockere Buntheit des Österreichertums vor dem Zusammenbruch, das in diesen um Gleichwertigkeit ringenden Bestandteilen stärkere Gegensätze denn je dennoch zur Einheit zusammenfaste; dieses allgemeine Problem der österreichischen Kultur - bei dem keineswegs an den bloßen Nationalitätenstreit zu denken ist, denn eine stärkere Selbstbesinnung auch der ver-



Abb. 152. Ausstellungsgebäude der Sezession von Josef Olbrich

schiedenen deutschen Reichsteile lief dazu parallel — hat in den Ereignissen nach dem unglücklichen Ausgang des Krieges seine gewaltsame Lösung gefunden. Der Zusammenbruch des alten Völkerstaates und die Umwandlung des zurückgebliebenen Rumpfösterreichs in einen selbständige Länder umfassenden Bundesstaat sind das Ergebnis einer Entwicklung, die sich in den letzten Jahrzehnten deutlich gezeichnet hatte; ob dieses der Summe der Kräfte gerecht wird, die eine jahrhundertelange Geschichte hier gesammelt hatte, wird allerdings erst die Zukunst lehren können.

Auch im Zustande Wiens hat sich diese letzte Phase der Entwicklung Österreichs widergespiegelt; es war wieder weniger das Zentrum Österreichs, aber in höherem Grade Wien, seine kulturelle Betätigung griff weniger ins Breite, als sie nach den eigenen Wurzeln zu graben bemüht war. Was seit 1918 erfolgt ist, hat die politische, wirtschaftliche, kulturelle Isolierung der Stadt erschreckend enthüllt. Wien steht auf sich allein gestellt in der Welt.

Auf dem Gebiete der bildenden Kunst möchte man Symptome dieser Wandlung nicht nur in dem beträchtlich gesteigerten, bis zur Mode verzerrten Interesse an allem Altwienerischen sehen, fondern noch viel mehr in auffallenden Eigenschaften jener Erscheinungen erblicken, die für die neue Orientierung besonders charakteristisch zu sein scheinen. Als Reaktion gegen die ausschließliche Pflege jener nachlebenden österreichischen Kunst der siebziger Jahre entstand eine neue Bewegung, die sich 1897 zur "Sezession" zusammenschloß und in stürmischem Anlauf die Grenzen gegen alles Fremde niederzureißen, den völligen Anschluß an die große europäische Kunstbewegung zu gewinnen unternahm; zur Aufnahme des im Ausland längst durchgesetzten und ausgebildeten Impressionismus erwies sich der Wiener Boden aber als widerspenstig, denn jener ward bald von heimatberechtigteren Auffassungen aufgesogen. Die diesem ersten Einbruch der Moderne entsprechende individualistische Architektur hat in Josef Olbrichs reizvollem und eigenartigen Gebäude der Sezession einen bleibenden Anteil im Stadtbilde gewonnen (Abb. 152); ihre kunstgewerblichen Bestrebungen haben sich zumeist als kurzlebige Blüten erwiesen.

Nach verhältnismäßig kurzer Krise, deren sachliche Unfruchtbarkeit von der inneren Erregung und lenzfrohen Erwartung dieser wenigen Jahre wohltätig verklärt erscheint, hat sich die Wiener Kunst bald ihrer inneren Tradition zu besinnen begonnen. Der ihrem Wesen widersprechenden übermäßigen Betonung des Naturalistischen setzte sie den bewußten Ausbau altheimischer dekorativer Neigungen entgegen; dieser Gegenstoß führte über die in früheren Perioden gelungene harmonische Ausgleichung beider Tendenzen zu einer einseitigen Vorherrschaft des Dekorativen. Der starken Stützung durch eine unmittelbare Zusammenarbeit mit der Architektur entbehrend - wie sie etwa der Barockkunst zugute gekommen war - ist diese Bewegung vielfach ins Kunstgewerbliche ausgemündet; im Kreise Gustav Klimts (Abb. 153), im Stil der Wiener Kunstgewerbeschule und der Wiener Werkstätte verfließen Kunst von oben, Kunst von unten zu einer Mischung der noch der Anschluß an ein allgemeines Volksbewußtsein und an die modernen wirtschaftlichen Bedingungen zu fehlen scheint um ähnlich stilbildend zu sein wie die starke Annäherung von Kunst und Handwerk im Vormärz gewesen war. Die Wege, die



Abb. 153. Gustav Klimt, Damenporträt. Privatbesit (mit Erlaubnis der Firma H. Heller aus dem Klimtwerk)

die Allerjüngsten aus diesem Zustande suchen, läßt diesen Stil wohl bereits als einen Übergang erscheinen, dem — abgesehen von der positiven Qualität verseinerten Geschmacks für Linienreiz und Farbenspiel — das starke Festhalten des Künstlerischen und die Schnsucht, über enge Grenzen hinaus ins Leben einzuwirken, einen bedeutenden anregenden Wert verleihen. Diese Jüngsten aber haben sich zum guten Teil vom heimatlichen Boden gelöst und anderwärts ein neues Vaterland gesucht; unablösbar tragen sie jedoch -- wie etwa der Stärkste von ihnen, Oskar Kokoschka — ein Stück Wienertum mit sich.

Gleichzeitig hat die Architektur die auslaufende Stilistik und die tastenden Versuche des "sezessionistischen" Jugendstils am Jahrhundertende durch eine stärkere Bindung durch Gebrauchszweck und Material zu ersetzen unternommen; aus der Übereinstimmung der Absichten mit denen der vormärzlichen Baukunst und aus der allgemeinen kulturellen Rückbiegung aufs Wienerische ist der neuen Architektur auch eine formale Verwandschaft mit jener zugewachsen. Wie damals zeigte auch zuletzt die Architektur vorzugsweise Verständnis und Vorliebe für den bedeutend dimenfionierten zweckgebundenen Nutsbau und für den individuell zu gestaltenden kleinen Wohnbau; die mittlere Sphäre repräsentativer Architektur, in der in anderen Perioden die eigentlich künstlerischen Aufgaben des Bauens ihre vornehmste Pflegestätte gefunden haben, wird wie damals auch jetzt stiefmütterlicher behandelt und - soweit nicht aus dem Nachlaß der siebziger Jahre ein historisierendes Surrogat zurecht gemacht wurde - zumeist von den beiden genannten Grenzgebieten aus bearbeitet. Diese beiden haben auch, während die monumentalen Architekturen kirchlicher und profaner Art eine spezifisch moderne Gesinnung vermissen lassen, neue Züge in das Wiener Stadtbild gefügt. Als Repräsentant der einen Seite dieser neuen Baukunst wäre Josef Hoffmann zu nennen, dessen Villen und Einfamilienhäuser - vorzüglich auf der hohen Warte und in Grinzing durch ihr Streben, sich künstlerisch der lokalen Note anzupassen, charakteristisch - durch ihren starken Anschluß an die kunstgewerbliche Strömung in unserer Moderne einen sehr ausgeprägt neuwienerischen Charakter erhalten.

Viel wichtiger ist aber, was Otto Wagner, der fast gleichzeitig mit Gustav Klimt dahingegangen ist, für die Stadt geschaffen hat; von der großen Tradition genährt, aus der er kommt, hat er auch bei den großen, auf Zweck und Nutzen orientierten Bauten, die er in einer großzügigen Ära städtischen Bauwesens auszuführen erhielt, den fortreißenden Schwung und das glückliche Verhältnis zur landschaftlichen Umgebung behalten, die das heimliche Merkmal wahrer Baukunst ist. Seine großen Bauten, die Nußdorfer Nadelwehr und das Postsparkassengebäude, die Stadtbahnbauten, die, im Detail bisweilen kleinlich, doch wie kräftige Gürtel die Gelenke der mächtig wachsenden Stadt betonen, die Kirche auf dem Steinhof, deren gewaltige Silhouette den ganzen Westen Wiens beherrscht (Abb. 154), sie alle haben eine bodenständige Selbstverständlichkeit, sind vom Tage ihrer Entstehung an neue Wahr-



Abb. 154. Kirche auf dem Steinhof von Otto Wagner

zeichen der Stadt geworden. In diesen ausgeführten Werken und in manchen anderen Projekt gebliebenen, in denen Wagner dem Weiterwachsen Wiens den Rahmen vorzuzeichnen versucht hat, spricht eine neue großstädtische Gesinnung; in ihr verschmilzt das völlige Gefühl dafür, was die modernen Formen der Wirtschaft und des Verkehrs von dem ganz neuartigen Gebilde der Weltstädte fordern, mit einem starken Instinkt für die speziellen Kräfte, die der Boden ausströmt; von hier aus eröffnet sich ein hoffnungsfroher Blick in die Weiterentwicklung der Wiener Architektur. Denn tatsächlich würde eine Synthese, die die konstruktive Sachlichkeit des Vormärzes erhöhte, den hochsliegenden Bauidealismus der folgenden Jahrzehnte bände und dazu noch die großartige Monumentalität des Barocks gesellte, die Vorzüge aller Bauweisen vereinen, die Wien schön und glänzend gemacht haben, und dabei doch völlig modern sein können.

Wien wird, wenn die aktuelle Krise überwunden sein wird, noch große Aufgaben für eine solche Architektur haben. Das Wachstum der Stadt wird weitergehen, an derer zunehmenden Größe die bisherigen Verkehrsmittel zu versagen beginnen; neu erkannte soziale Pflichten, neu entstandene kulturelle Bedürfnisse stellen gewaltige neuartige Aufgaben an den Städtebauer. Das fortdauernde Hinausschieben von Zinshausvierteln über verschwindende Dörfer und zerstörtes Gelände hinweg muß ein Ende nehmen; der überflutenden Großstadt muß mit Kunst und Vorbedacht ihr Bett gegraben werden. Wie ein Versprechen dazu grüßt der Wald- und Wiesengürtel, der einen der Hauptpunkte des städtischen Bauprogramms bildet; um die ins Riesige gewachsene Stadt soll sich ein unzerreißbarer und unantastbarer Kranz von Wald und Flur schlingen. Innerhalb seiner mag sie alle Kräfte frei rühren, die das Wesen der Großstadt erfordert und in ihrer freien Entfaltung eine neue Monumentalität erreichen; nach außen aber liegt sie in der Hut der grünen Berge, die ihr Entstehen sahen, und verwächst mit der Natur, an der sie in allen glücklichen Tagen innigen Anteil hatte. Wien bleibe die Stadt im grünen Kranze, die lachend und lebensfroh ins Land hinauswächst, wie damals, als Herr Walter hier mit feligem Auge den Mai einziehen fah, wie damals, als Aeneas Silvius Wien unter den Städten der nordischen Barbaren pries, wie damals als Schubert den rieselnden Bächen des Wiener Waldes ihre Melodien ablauschte und Beethoven, zwischen den Weinbergen wandelnd, Mut und Kraft zu ungeheuren Taten gewann.

SACH- UND KÜNSTLERREGISTER

Abensberg-Traun, Palais 138 Adelbodinger 213 Agricola 266 Akademie der bildenden Künste 286 Gemälde von Feuerbach 301 Akademie der Wissenschaften f. Aula, Alte

Akademisches Gymnasium 288

Erzherzog - Albrecht - Denkmal 296

Albrechtsbrunnen"294 Allgemeines Krankenhaus 223 Allio, Donato Felice von 185 Alt, Rudolf 268, 278, 300, 304

Althan, Palais 152

Altomonte, Andrea 185

- Bart. 176

Abel, Josef 266

- Martino 177, 204

Alxingerpyramide in Pötleinsdorf 225 Amerling, Fr. 277 f., 299

Am Graben 13

Am Hof 18

Angeli, H. v. 305

Anglobank 295

Anguifola, Leand. 149

Annagasse, Puttenfries von Klieber 257

Anzengruberdenkmal 299 Apollofaal 252

Arfenal 284

Heeresmuseum 286

Fresken von Rahl 301

Arthaber, Villa 257

Auer, Ulrich 83

Auerbach, J. Gottfr. 206

Auersperg, Palais 152, 167

Augarten 226

Aula, Alte 220

Fresko von Guglielmi 236

Auvrange 217

Baaren, Anton van 110 Bachmann, Georg 140

Bäckerstraße 121

Ballhaus 171

Battyány, Palais 152

Bayer 284

Beck, Leonhard 110

Beduzzi, Antonio 160, 198

Beethovenbüfte von Fernkorn 295

Beethovendenkmal von Zumbusch 296

Bellotto, Bernardo 210, 240 Bellucci, Antonio 199

Belvedere 152, 172, 175 f.

Apotheose des Prinzen Eugen von

Permofer 194

Garten 229

Krönung Karls VI. von Donner 194

Malereien 200, 204 Schmiedearbeiten 207

Skulpturen 192

Benk, Johannes 298

Berger, J. 227

Bergl, Johann 236

Bertoli, Daniele 212

Bertrand, Gabriele 239

Beyer, Wilhelm 224 f., 228 f., 240

Biafino, Cipriano 132

Bitterlich, Hans 298

Blaas, Karl von 270

Blau, Tina 305

Böhm, Jof. D. 263 f.

Börse (ehemalige) in der Herrengasse 299

Fernkorns Donaunixenbrunnen 294

Börfenfaal 286

Bologna, Giovanni 194

Brand, Chr. Hilfg. 207, 242 - Joh. Christian 211, 242 f., 267

Breuner, Palais 152, 165

- Relief von M. Donner 197

Brucknerbüste von Tilgner im Stadtpark 298

Bruno (Goldschmied) 24

Brunnen von Martin Fischer 232

Buchsbaum, Hans 53, 60, 72

Burg 20, 72, 118 f., 136 f., 168, 220

Amalienhof 119

Brunnen von Weyr und Hellmer 298

Gedenktafel von 1536 118

Kaifergarten, Franz L von Moll 197

Michaelertrakt 171

Neuer Michaelertrakt 292

Reichskanzleitrakt 169 f.

Reitschule 171

Schweizertor 118

Skulpturen 192

Burgtheater 291 f.

Altes Burgtheater 171

Skulpturen von Weyr 298

Burgtor, Außeres 251

Burnacini, Ludovico 137, 143 f., 156

Buffi, Santino 175, 207

Camefina, Albert 207 Canevale, Antonio 132

- J. M. 222

Canon, Hans 302 ff.

Canova, Antonio 247, 250, 262

Canton, Joh. Gabriel 207

Caprara, Palais 152

Carlone 132f.

- Carlo 177, 200

Cafanova, Franz 239

Caspar, Franz 192

Caucia, F. 267

Chiarini, Marcantonio 175, 200

Coccapani, Ciovanni 134

- Sigismondo 134

Colin, Alexander 122

Cornelius, Peter 269

Corradini, Antonio 188

Cortifches Kaffeehaus 250

Cranach, Lucas 112

Däringer, J. G. 238

Daffinger, M. M. Danhaufer, Josef 259, 269, 275 f. Danne, F. A. 161

Danninger, J. G. 258

Daun, Palais 152

Delfenbach, J. A. 151

Deutschmeisterdenkmal 298

Deutschmeisterpalais 286

Deutschordenshaus 154

Dietrichstein, Palais 138, 151

Dompropsthof 15

"Donauweibchen" im Stadtpark 294

Donner, Georg Raphael 193ff., 226f.,

232, 242, 244

- Matthäus 197

Donnerdenkmal von Kauffungen 299

Dorfmeister, Joh. Evangelist 242

- Joh. G. 227

- Josef 241

Dorigny, Louis 198

Dorotheenstift 154, 160

Drechsler, Joh. B. 242

Dreifaltigkeitsfäule am Graben 142ff., 188 ff.

Drentwett, Jonas 198

Dürer, Albrecht 110

Dufchinger 213

Edelmannsperger 207

Einsle, Anton 266

Elisabeth. Kaiferin - Elifabeth - Denk-

mal 298

Ender, Thomas 268, 278

Engelhart, Josef 299

Engerth, Eduard von 270

Erzbischöfliches Palais 134

Brunnenfigur 141

Erzbischöfliches Schloß in Ober-St. Veit, Flügelaltar 110

Wandmalerei von Bergl 237

Esterhazy, Palais 152

- (ehemals Grundemann von Falkenberg), Palais 138

Eugen, Prinz-Eugen-Denkmal 295

Evangelische Schule 286

Eybl, Franz 274, 300

Fanti, Gaetano 200

Favorita im Augarten, Malereien 199

Feistenberger, Anton 207 Fendi, Peter 274, 300 Ferq, Franz de Paula 207 Fernkorn, Anton 294 ff. Ferrabosco, Pietro 116 Ferstel, H. von 285 f., 290 f., 294 Festzug (Makarts) 302 Feuerbach, Anselm von 301 Feuerwehrzentrale 152, 179 Figdor-Sammlung, Die Gründung Klosterneuburgs 105 Finanzlandesdirektion 252 Finanzministerium 152, 165 ff., 170, 200 Fischer 213 - von Erlach, Joh. Bernhard 138, 144, 150, 157, 160 ff., 180 ff., 212, 223, 292 - - Josef Emanuel 151, 169 f., 180, 220 - L. H. 305 - Martin 232 f., 262 Fischerstiege 12 Fleischmarkt 121

Florian, St., Kreuzigung Christi 102f. Förster, L. 284 Folpert von Alten - Ahlen 128 Fontana, Carlo 158

Fortifikation 116 Franceschini, Marc Antonio 200 Franz, Denkmal des Kaifers Franz 247 Franziskanerkloster 129

Freifingerhof 13

Freyung, Austriabrunnen 248

Friedländer, F. von 300

Friedrich, Palais Erzherzog 252, 253 Skulpturen von Klieber 262 f.

Fries, Palais 222 Skulpturen von Zauner 223, 233 Fruchtbörse 305 Frueauf, Rueland 104 f.

Frühwirth, Joh. 142 f.

Füger, Heinr. 242, 257, 264 ff.

Führich, Josef von 268, 269 ff., 284, 299

Gabrieli, Gabriel de 159 "Gänsemädchen" 294 Galerie, Österreichische:

Andromeda von Zauner 233

Galerie, Österreichische:

Apotheose des Pr. Eugen von Permofer 194 Aufnahmsstück von Schletterer 226

Bleirelief von Zächerl 227 Charakterköpfe v. Messerschmidt 231

Gemälde von J. C. Brand 243 Gemälde von H. Capon 303

Gemälde von V. Fischer 236

Gemälde von J. M. Schmidt 238

Genius Bornii von Zauner 233 Krönung Karls VI. von Donner 194

Marmorreliefs von Donner 195

Melufinenzyklus von Schwind 271 Memoriale von J. G. Dorfmeister 227

Statuen von Messerschmidt 230 Van Swietenbüste von Messerschmidt

230 Galicinpark 226 Galli-Bibiena 176

- Antonio 161, 188

- Carlo 116

- Ferdinando 161, 180

- Francesco 161

- Giuseppe 161

Garde, Ungarische, Palais 152, 167 f. Gaffer, Hans 294

Gattermühle 121

Gauermann, Friedrich 274

Geologische Reichsanstalt 252 f.

Gérard, François 266

Gerl, Matthias 64, 213

Geymüller, Palais 152 Giuliani, Giov. 160, 175, 192

Glacis 20, 249

Glunck, J. B. 240

Goethedenkmal 298 f.

Grafenegg, Ehemaliger Landhaus-

brunnen 120

Gran, Daniel 203 f. Graffi, Josef 266

- Anton 232, 243

Grillparzerdenkmal 296

Grosmann, S. 213

Günther, Franz Ignaz 229

Guglielmi, Gregorio 236

Gunft, Ignaz 143, 188

Haas, Georg 198 Hackhofergasse 8, Gemälde V. Fischers 236 Hadersfeld, Laudondenkmal Zauners 233 Hagenauer, J. 229, 231 f., 262 Hamilton, Joh. Georg 206 - Phil. Ferd. 206 Hans von Tübingen 110 Hansen, Theophil Frh. von 285 f., 290 Hapicha (Granitfigur) 14 Hardtmuth 252 Harrach, Palais 152, 157, 172 Hafenauer, Karl Frh. von 291 f., 298 Hasenhaus 113 f. Hauptzollamt 252 Haufer, A. 284 Heinrichshof 286 Helbing, Ulrich 54 Hellmer, Edmund 298 t. Herberstein, Palais 152 Hering, Loy 112 Hermann, Julius 284 Herold, Balth. 142 Hetsendorf, Schloß 212, 216 Fresko von Gran 204 Skulpturen 192 Heyner, Stef. 99 Hickel, Josef 241 Hildebrandt, Luk.149, 157, 165 ff., 172 ff., 180 Hillebrant, F. de P. 221 f. Himmelpfortkloster 62 Hirschstetten, Fresko von Gran 205 Hirsvogel, August 116 Höchle, J. N. 267 Höger, Jos. 278

Fresko von Gran 204
Skulpturen 192
Heyner, Stef. 99
Hidel, Jofef 241
Hildebrandt, Luk.149, 157, 165 ff., 172 ff., 1
Hildebrandt, E. de P. 221 f.
Himmelpfortklofter 62
Hirfchstetten, Fresko von Gran 205
Hirsvogel, August 116
Höchle, J. N. 267
Höger, Jof. 278
Hofbibliothek f. Nationalbibliothek
Hofburg f. Burg
Hoffmann 284
— Josef 310
Hofkammerarchiv 252
Hofmuseen 291 f.
Hoffpital 118
Hofftallungen 169 f.
Hohenberg, Ferd. von 213, 221 ff.
Hoher Markt 18
Hoy, Nikolaus von 132
Hoyos, Palais 138
Hufnagel, Georg 128

Invalidenhaus. Skulpturen von Klieber 263 Ifabey, Joh. Bapt. 266

Jacobé, Johann 243
Jacobus aus Paris 66, 73
Jadot, J. N. 220
Janneck, Franz Chrift. 242
Janfda, Lorenz 210, 243
Janffen, Gerhard 140
Jettel, Eugen 305
Johannes, Magister 50
Josefinum 222 f.
Josefsplat 223

Kaifer-Jofefs-Denkmal Zauners 234 Jofefsfäule 188 Jucunda (Grabstein) 14 Judenplats 20

Känifdbauer, Johann 207
Kaiferebersdorf, Schloß 137
Kaifer-Friedrichs-Mufeum in Berlin
Gruppe von J. Berger 227
Karl, Erzherzog-Karl-Denkmal 295
Palais Erzherzog- 251, 253, 262 f.
Käßmann, Jofeph 262 f.
Kauffungen, Richard 299
Kaunity, Palais 152
Kieninger, Veit 289
Kierfchner, F. 292
Kink 284
Kinsky, Palais 152, 172, 174 f., 200
Kirchen (Kapellen):

Ägidiuskirche in Gumpendorf 184, 213 Altäre von Dorfmeister 228 Gemälde von J. M. Schmidt 238 Altlerchenfeld 254, 271, 283 f.

Altlerchenfeld 254, 271, 283 f.
Altmannsdorf 254
Gemälde von Führich 270
Gemälde von Steinle 270
Glasmalerei von Kupelwiefer 270
Skulpturen von Schaller 262
St. Anna 62

Fresko und Altarbild von Gran 205 Skulptur 90

Kirchen (Kapellen):

Augustinerkirche 43 f., 62, 212 ff. Christinengrab 247, 262 Gemälde von Pock 140 Gemälde von Spielberger 150 Gemälde von P. Strudel 204 Gemälde von Unterberger 234 Grabmal Graf Daun 197 Skulpturen Zauners 234

Turm 254

Brigittakapelle 126

Brigittenau 287 Burgkapelle 72

Skulpturen 85

C. Class 62

St. Clara 62

Deutschordenskirche 62, 184 Cuspinianscher Altar 108

Grabstein des Frh. Jobst Truchses von Wetshausen 123

Dominikanerkirche 62, 114, 128, 131 f. Gemälde von Pock 140

Gemälde von Spielberger 140 Dornback 64

St. Dorothea 62, 99, 123, 161, 180

Ebersdorf 213
Gemälde von J. M. Schmidt 238
Engelchören, Zu den neun (ehemalige Karmeliterkirche) 64, 98

131 ff. St. Florian in Mattleinsdorf 154, 184 Franziskanerkirche 62, 126, 128 f.

Fünfhaus 287

Gardekirche 184, 214, 216

Gemälde des P. Strudel 204

St. Gertrud in Währing 213 Griechische Kirche 286

Grinzing 64

"Hansl am Weg" 154

Heiligenkreuzerhof, Kapelle. Altarbild von M. Altomonte 204

Helenenkirche bei Baden. Töpferaltar 107 f.

St. Jacob auf der Hülben 62

Januariuskapelle. Altarbild von M. Altomonte 204

Jesuitenkirche 130 f., 179, 186 Gemälde von Kupelwieser 271 Kirchen (Kapellen):

Johannes-Nepomuk-Kirche in der Leopoldsladt 254, 271

Fresken von Kupelwiefer 271 Kreuzweg von Führich 270

Relief von Klieber 263

Johann - Nepomuk - Kapelle am Donaukanal 154

Schmiedearbeiten 207

St. Josef 213

Kammerkapelle. Decke von Maulpertsch 238

Kapuzinerkirche. Kaiferstatuen 140 f. Kapuzinergruft

Fresko von Mühldorfer 236 Sarkophage von Balth. Moll 197

Karlskirche 180 ff.

Altarbilder von Gran 205 Fresko von Rottmayr 204

Gemälde von M. Altomonte 204 Gemälde von Pellegrini 200 Reliefs an den Säulen 227

Skulpturen 192 f.

Karmeliterkirche. Gemälde von J. M. Schmidt 238

Kreuzkirche am Rennweg f. Gardekirche

Laimgrubenkirde. Altarbilder von V. Fischer 236

Lainzer Pfarrkirche 184

St. Laurenz 62, 214

Lazaristenkirche 287

St. Leopold in der Leopoldstadt 154 Hochaltarbild von M. Altomonte 204

Leopoldskirche auf dem Leopoldsberg 154, 160 f., 184

Leopoldauer Kirche 160

Liechtenthal

Fresko von Zoller 236

Skulpturen von M. Fischer 232

Maltheferkirche 63, 253

Margareten. Christusfigur 77

Maria am Gestade 12, 23, 44, 64, 67 ff. Glasgemälde 258

Steinaltar 108

Mariä Geburt am Rennweg 213 f. Gemälde von J. M. Schmidt 238 Kirchen (Kapellen):

Maria Geburt in Hieting 64 Gemälde von Rottmayr 204

Hochaltar 160

Mariahilfer Kirche 180

Altäre von Dorfmeister 228

Deckenfresko von Troger 206

Maria-Treukirche 180, 184

Meidling, Pfarrkirche 254

St. Michael 25 ff., 44, 133

Chordekoration 217 Gemälde von Pock 140

Grab Verdenberg 142

Ölberg 81 f.

Seitenaltäre von Käßmann 262 Skulpturen von M. Fischer 232

Skulpturen von Mattielli 192

Michaelskirche in Heiligenstadt 64

Minoritenkirche 64 f., 212 ff.

Altarbilder von Gran 205 Hochgrab der Herzogin Blanca

66, 213 Ludwigskapelle 66

Skulpturen 73 f.

Mölkerhof kapelle

Gemälde von Bergl 236 Gemälde von J. M. Schmidt 238

Neulerchenfeld 214

Neustift 213

Nußdorf 213

Ober - St. Veit 214

Ottakring 213

St. Pankraziuskapelle 23

Paulanerkirche 132

St. Paulskirche 114, 119

Penzing 64, 214

St. Peter 17, 23, 125, 180, 184 ff.

Fresko von Rottmayr 204

Gemälde von Rottmayr 204

Gemälde Unterbergers 234

Krypta, Altarfragmente 108

Skulpturen am Portalvorbau 197

Pigristenkirche. Gemälde von J. M. Schmidt 238

Fresken von Maulpertsch 238

Pötsleinsdorf 213

Protestantische Kirche 213

Kirchen (Kapellen):

Rathauskapelle 63 (119 f.)

Reformierte Kirche 213

Reindorf 213

Rochuskirche, Gemälde von P. Strudel 204

St. Ruprecht 17, 23

Gemälde von Rottmayr 203

Salefianerinnenkirche 183 f.

Deckenhild 201

Salvatorkapelle

Portal (64) 119 f.

Schmerzhafte Mutter Gottes in Neulerchenfeld 154

Schottenfelder Pfarrkirche Altar von Klieber 263

Schottenkirche 24, 62, 128

Gemälde von Bachmann 140

Gemälde von T. Pock 140

Schwarzspanierkirche 132, 153

Servitenkirche 179 f., 183

Fresko von Mölk 235

Sievering 64

Simmering 64, 214

St. Stefan 20, 23 f., 28, 68, 287

Adlerturm 55, 125

- Skulptur am 81

Barbarakapelle 55

Bischofstor 52f.

Skulpturen 74 ff.

Chor 46 f.

- Reliefs am 79

Friedrichsgiebel 53

Heiligtumsfluhl 71

Herzogenkapelle 50

Katharinenkapelle 54

Langhaus 46, 48 f., 56

Magdalenenkapelle 71

Riefentor 30 ff.

Savoyenkapelle 215

Ausstattung 230

Singertor 52

Skulpturen 74 ff

Südturm 49, 54 ff., 254

Tirnakapelle 50

Vorhalle des Bischofstors, Skulp-

tur 81

Kirchen (Kapellen):

St. Stefan:

Westfassade 29 f., 51 f.

Altarbilder von Martino Altomonte 201 f.

Altarbilder von Unterberger 234

St. Andreasaltar 94

Außenkanzel 60 f.

Baldachine 60

Chorgestühl 86

Barockes Chorgestühl 141 f.

Colomanni-Stein 52

Deckenbild in der Sakristei von M. Altomonte 201

Fresken 91 f.

Gemälde von Rottmayr 203

Grabmäler

Cuspinian 108 f. Andre Feder 108

Friedrichsgrab 84 ff., 107

Georg Hager 108

Hauer 108

Georg Hueber 108

Johann Kaltenmarkter 108

Johann Keckmann 108

Lackner 81

Rechwein von Honigstorff 108

Refch 108

Slatkonia 109

Straub 107

Kardinal Trautson 197

Hochaltarbild von Pock 140

Hutstockersche Kreuztragung 110

Jüngstes Gericht 107 Kanzel 88 ff., 107

Orgelfuß 60, 90

Prandtnersche Reliefs 108

Prandtneriche Reliefs 108

St. Sebastian beim Pilgramschen Orgelfuß 81

Statuen von Messerschmidt in der Sakristei 230

Taufstein 83

Türkenbefreiungsdenkmal 298

Valentinsaltar 110

Wiener Neustädter Altar 81

Steinhof 310

St. Thekla 213

Kirchen (Kapellen):

Trinitarierkirche (jett Minoriten-)
160, 179

St. Veit 64

Vierzehn Nothelfer im Liechtental 154, 180

Votivkirche 290

Glasfenster von Steinle 270

Grabmal Graf Niklas Salm Währing. Skulptur von M.Vifcher 232

Waifenhauskirche 154, 179 Weißgärberkirche 287

Zwischenbrücken. Gemälde von

Sandrart 140 Kißling, Leopold 262

Kleiner, S. 114, 151, 212

Klieber, Joseph 257, 262 f.

Klimt, Gustav 305

Klosterneuburg. Verduner Altar 25, 92 f.

Babenberger Stammbaum 104

Bildfolge Engelschöre 97

Grabtafel des Ludwig Ebner von Chiemfee 110

Tafeln mit der Gründung von Klosterneuburg 72, 105

Zyklus Leben Mariä 99

Kölbl, Benedikt 116

König, Karl 305

Königinnenkloster 125

Kohl, Clemens 243

- Josef 197

Kokofchka, Oskar 309

Kornhäufel, Josef 252

Korzenskypark 226

Kothgaffer, A. 257

Kracker, Adam 188

Krafft, J. P. 267

Kreutinger, Josef 241

Kriegsministerium 221

Kriehuber, Josef 278, 300

Kundmann, Karl 296

Kupelwiefer, Leopold 270 f., 299

Kupetsky, Joh. 206

Kurzbauer, Eduard 300

Lacys Grab in Neuwaldegg 225 Laglio, Domenico de 116 Lampi, Joh. Bapt. R. v. 242

- d. J. 266

Landesmuseum, Niederösterreichisches (Palais Caprara, Geymüller) 152

Landhaus 120, 252

Deckenbild von Beduzzi 198 Skulpturen von Klieber 263

Lanner f. Strauß

Lautenfackh, Hans Sebald 14

Landtner, Dietrich, von Pirn 44

Lauterer, Joh. 207

Lawrence, Thom. 266

Laxenburg

Dianentempel, Fresko von Vinzenz Fischer 237

Glasgemälde in der Franzensburg 257

Lembruch, Palais 152

Lenné 284

Leopoldsberg 18, 72

Leux, Franz 140

Leyen, Niklas von 84

Liechtenstein

Stadtpalais 152, 157 ff., 200

Roffauerpalais 152, 157 ff., 200

Belvedere 164

Deckenbild von Pozzo 199

Gemälde von Rottmayr 204

Gemälde von Tamm 206

Malereien von Bellucci 199

Pomeranzenhaus 157

Liechtensteinpalais in der Herrengasse 252 Lieder, J. G. 266

Ligne, Park des Prinzen de 226

Liotard, Jean Etienne 239

Lobkowit, Palais 138, 152

Lobmeyer, Josef 258

Löhr, M. von 284, 294

Löschenkohl, Johann 211

Lößl, F. 254

Ludwig, Viktor, Palais Erzherzog 290

Machytka 252 Mack, Franz von 243 Mader, Johann 226 Makart, Hans 301 ff. Mall, Abraham 129 Mangiotto, Francesco 142

Manmacher, Matthes 122

Marchefi, Pompeo 247

Margarethenbrunnen von Schaller 262

Maria-Therefia-Denkmal 296 Mariazellerhof (jett Hofkammerarchiv), Relief 86

Marienfäule (der unbefleckten Empfängnis) 142

Marinoni 149

Mark, Quirin 243

Markò, Karl 277

Maron, Anton 240

Marot, Jean 177

Martinelli, Domenico 157 ff.

Martinus oppifex 98

Mattielli, Lorenzo 179, 192 f., 230

Mauer 20

Maulpertsch, Anton 238

Maurer, H. 238

Mehlgrube 152

M. Z., Meister 108

Meixner, Joh. 294

Meldemann, Nikolaus 116

Merian, M. 128

Messerschmidt, Franz X. 230 f.

Meytens, Martin 239

Militärkafino 290 Milit, Joh. Mich. 240

Miniaturhandschriften

Concordantia caritatis (Liechtenfleinsche Bibl.) 96

Gebetbuch im Kunsthist. Museum 99 Grünbecks Historia Friderici IV. (M. Z.), Staatsarchiv 112

Kodex der St. Christoph-Bruderschaft (Wiener Staatsarchiv) 94

Missale in der Dominikanerbibliothek 99

Missale, früher in der Rossiana 99 Nationalbibliothek 326

- 1203 94

- 1767 96

-- 1846 98

- 2765 94

- 2773 98

Ministerium des Äußeren 173 Ministerium des Inneren 165 - Ungarifches 165 Mölk, I., Ritter von 235 Möller, Andreas 206 Moeric-Bach 12 Mohn. G. S. 257 Molitor, M. von 242

Moll. Balthafar 197 Carl 305

Moliner, Peter 221

Monte, Giovanni da 122 Montecuccoli, Palais 138

Montenuovo, Palais. Hl. Georg von Fernkorn 295

Montoyer, L. von 252 Moreau, Karl von 251 Moser, Joseph 243

Mühldorfer 236

Müller, Joh. Georg 254, 283

- K. L. 304

Münzamt, Museum

Modelle von Raph. Donner 196 Simfon von Matth. Donner 196 Skulpturen von Klieber 263

Münze 252

Multscher, Hans 99

Museum der Akademie Gemälde von V. Fischer 236 Gemälde von J. M. Schmidt 238 Relief von Sautner 232

- Kunsthistorisches Elfenbeinstatuetten des Steinl 192 Gemälde von Solimena 202 Skulptur von Kißling 262 Skulptur von Schaller 262 Szene aus der Legende des hl. Thiemo 104

- Naturhistorisches

Deckenbild von Canon 303 - der schönen Künste in Budapest. Relief

von Plater 228 - der Stadt Wien. "Fenstergucker" 90 Gotische Skulpturen 77, 79 f. Karton von Steinle 270 Zeichnung S. Kleiners vom Hafen-

haus 114

Tiete, Wien. 2. Aufl.

Musikvereinssaal 286

Nadelwehr, Nußdorfer 310 Nationalbank 251

Nationalbibliothek 169 f.

Deckengemälde von Bergl 236 Fresko von Gran 204

Neuberger, Daniel 142

Neuer Markt (Mehlmarkt). Brunnen von Donner 194 f., 232

Neugebäude 121 f. Neupauer, Palais 152 Niedermayr 243 Nigelli, Gottl. 213 Nikolaus von Verdun 25 Nobile, Peter von 250 Nordbahnhof 284 Nüll, Ed. van der 284 f.

Oelenhainz, Friedr. 241

Öfer, Friedr. 264

Österreichisches Museum für Kunst und Industrie 290

Öxl, Jörg 55 Olbrich, Josef 308 Olivier, Ferdinand 267 Opernhaus 285

> Vorhang von Rahl 301 Wandmalereien von Schwind 271

Opits, G. E. 267 Oppenheimer Palais. Rahlfresken 301 Orient, Tofef 206 Ofpel, Anton 152, 154, 179 Oftrer, Konrad 109 Overbeck, Friedrich 269, 272

Paar, Palais 152, 216 Pacassi, N. 162, 218 f. Palffy, Palais 251 Pallavicini, Palais 223 Parlament 286 Parler, Peter 49f., 74 Pellegrini, Antonio 184, 200 Permofer, Balth. 193 Petel, Georg 142 Pettenkofen, August 278, 300

Petter, Anton 266 Pfeffel, Johann Andreas 151 Philipphof 305 Pichl, E. Ludwig 252, 257 Pichler, J. P. 243 - Josef 242 Pilgrams, Antoni 60, 88 Plater, Joh. 228 f. Podk, Tobias 140 Pordenone, G. Lic. 122 Postica, Antonio 122 Postsparkassengebäude 310 Pozzo, Andrea 161, 186, 199 f. - Francesco 116 Prachatit, Hans von 49, 54, 76 - Peter von 49, 54, 76 Prater 226 Prioratsgebäude 221 Prokop, Ph. W. 229

Quadal, Martin Ferd. 241 Quellinus, Jan 140 Questenberg, Palais 152

Radetskydenkmal 296 Raffalt, Ignaz 278 Rahl, Karl 286, 300 t. Raimunddenkmal 299 Ranftl, Joh. Mat. 274 Rasumofsky, Palais 252 f. Rathaus, Altes Andromedabrunnen 196 Skulpturen von M. Fischer 232 - Neues 287 f. Gemälde von Rottmayr 204 Ratelt 284 Rauchmiller, Matthias 132, 143, 188 Reitlehrinstitut 173 Resseldenkmal von Fernkorn 295 Reymund, J. 184, 213 Ribarz, Rudolf 305 Rieder, W. A. 266 Ringstraße 284, 292 Ritter, Josef 179 Riva, Antonio 158 f. Rösler, J. J. 61 Rösner, Karl 64, 254, 284

Roettiers, Franz 61
Roffrano, Palais 152
Rollinger, Wilhelm 86
Romako, Anton 301
Rofa, Jofef 242
Rofenftingl, Franz 161
Roslin, Alex. 238
Rottal, Palais 152
Rottmayr, Joh. M. 182, 204 f.
Rudolf IV., Porträt 94
Rumpler, Franz 305
Ruß, Robert 305
— Karl 266

Sachs, Hans 96 Sambach, Kaspar Fr. 242 Sandrart, Joach. 140 Sapphoy, Hans 55, 125 Sarasdorf, Skulpturen Zauners 234 Savoyen, Prinz Eugen von Stadtpalais, 152, 165 ff. Malereien 200 Skulpturen 192 Savoysches Damenstift 216 Skulpturen 230 Sautner, Joh. 232 Schäuffelein, Hans 110 Schaller, Johann 262 Schemerl von Leytenbach, Josef 252 Scherpe, Johann 299 Schillerdenkmal 296 Schilling, Johannes 296 Schindler, Carl 274 - J. E. 304 f. Schindlerdenkmal 298 f. Schletterer, Jakob 226 Schmidt, Friedr. 254, 285 ff., 290 - J. M. 238, 243 Schmutter, Andreas 207 - Jak. M. 243 - Joseph 207 Schönborn, Palais 152, 165, 173 Schönbrunn 121, 162 ff., 212, 216 ff. Bronzegruppen, Herkulesstaten

Brunnen Hagenauers 232 f.

Brunnen Zauners 233

Schönbrunn:

Fresko von Guglielmi 236 Fresko von Rottmayr 204 Gemälde von Mevtens 240 Malereien von Rofa 242 Wandmalereien von Bergl 237 Gloriette 221

Park 224

Standbild des Kaisers Franz I. von Moll 197

Statuenschmuck 224, 228 ff., 232

Schloßkapelle, Figuren 197 Fresko von Gran 205

Hochaltarbild von Troger 206

Schongauer, M. 83 Schoonjans, Anton 198 Schottenhof 252

Schottenstift

Marienleben 101 f., 104 Passion Christi 101 f., 104

Schreiber, Georg 96 Schreyvogelgasse 10 255

Schubertdenkmal 296 Schütz, Carl 210, 243, 267

Schulhof 20

Schuppen, Jakob van 198, 206 Schwanthaler, Ludwig 247

"Schwarze Muttergottes" von Schaller 262

Schwarzenberg, Palais 152, 164

Bronzearbeiten 258 Fresken von Gran 205 Skulpturen 192

Schloß in Neuwaldegg 152, 164 Skulpturen von Fischer 232

Schwind, Mority von 257, 268 ff., 299 Seifert, Franz 299

Semper, Gottfr. von 291

Servitenkloster. Büste Piccolominis 142

Seybold, Christian 239 Sevfried 48

Siccordsburg, August 284 f.

Singriener 112 Solimena, Francesco 201

Sonnenfelsgaffe 121 Sorgenthal, Konrad Frh. von 257

Spacio, Jacopo de 116

Spats, Jakob 132

- Johann 142

Spening, Lorenz 62

Spielberger, Johann 140

Spinnerin am Kreuz 72 Spranger, Barthol. 122

Sprenger, W. P. E. 248, 252, 254 f., 283

Staatsgalerie, f. Galerie, Österreichische Staatsschuldenkasse (Rottal) 152

Stache, R. von 284

Stadthahnhauten 310

Starhemberg, Palais 138, 152

Stallburg 119

Stampart, Franz 206

Stanetti, Giovanni 192

Statthalterei 252

Steckhoven, Adrian von 224 Steinfeld, Franz 278, 304

Steinhauser 149

Steinl, Matth. 160, 190

Steinle, Joh. E. 269 f.

Stoll, Friedrich 140

Stoß, Veit 90

Straßburg, Mufeum. Tod Mariä 110

Strauß-Lanner-Denkmal 299 Strigel, Bernhard 110

Strudel, Paul 143, 188

- Peter 188, 198, 204

Sühnhaus 288

Suttinger 140

Tamm, Franz W. 206 Tausch, Christoph 161

Technische Hochschule 180, 252

Statue des Kaifers Franz 263 Tegethoffdenkmal 296

Tempelgebäude in der Seitenstettengaffe 252

Tencala, Carpoforo 132

- Pietro 138 Theer, Rob. 266

Therefianum (ehemals Alte Favorita) 137

Kapelle, Gemälde Peter Strudels 204 Schmerling von Fernkorn 295 Skulpturen von Dorfmeister 228

Theseustempel 250

Thienemann, Otto 284

Tichter, Michael 84, 88, 103
Tiefer Graben 12
Tilgner, Viktor 298
Titus Finitus (Grabstein) 14
Trattnerhof 221
Traubinger, Hans 120
Trautson, Palais 138, 152, 223
Trenkwald, Jos. Matthias 300
Triumphpforten von 1690 162
Troger, Paul 204, 234, 236
Tscherte, Hans 611

Ungarisches Ministerium 222 f.
Unger, W. 305
Universität 290
Celtisschrein 110
Castaliabrunnen 299
Universitätshaus (Sonnenfelsgasse 19) 134
Unterberger, Michelangelo 234 f.
Unterrichtsministerium. Skulpturen von
Klieber 263

Vollery, Th. 161 Veit, Phil. 269 Vico, Josef de 122 Vlauen, Konrad von 110 Vöslau, Zauners Friesgrabmal 233 Vogl, Franz 299

Wächter, Eberh. 266 Wagenschön, Franz X. 238 Wagner, Anton 294 — Otto 310 Waldmüller, Ferd. Georg 272, 276 ff, 299

Weickert, Joh. G. 240 Weinmüller Josef 229 Weinwurm, Michael 69 Weirotter, F. F. 242 f. Wenzla (Baumeister) 49, 76 Wertheim, Palais Baron 290 Wertheimstein, Villa. Wandmalereien 257 Westbahnhof 284 Statue der Kaiferin Elifabeth 294 Weyr, Rudolf 296, 298 Wiener-Neustadt, Neukloster. Tod Mariä 101 Wigand, B. 267 Wille, J. G. 243 Winterburger 112 Wolmuet, Bonifaz 116 Worster, Leonhard 140 Würth, J. J. 243 Wurzinger, Karl 270 Zach, Andreas 138, 213, 221 Zächerl, Franz 227 Zauner, Franz 223, 232 ff., 261, 264 Zeitblom, Barth. 110 Zettl 284 Zeughaus, Bürgerliches 152, 179 Zichy-Museum in Pest. Relief Maders 226 Ziegler, Johann 210, 212, 243 Zimmermann, Albert 304

Zoffany, Johann 240

Zumbusch, Kaspar von 296

Zoller, Franz 236

Waldmüllerdenkmal 299

T	N	Н	Ā	T.	Т	S	ŤŤ	R	F	R	S	T	C	Н	Т	
	TA	7.7	$\boldsymbol{\Lambda}$	-14	_ T		U	D	E	\mathbf{n}		1		11	- 1	

	Seite
Titel	I
Widmung	V
Vorwort zur zweiten Auflage	VII
Einleitung	1
I. Römische und romanische Zeit	11
Vindobona 13 — Römifche Funde 15 — Völkerwanderung 17 — Erste Antänge der Stadt 19 — Der Hof der Babenberger 21 — An- fänge der Kunst 23 — Fremde Anregungen 25 — Romanische Bauten 27 — Alt St. Stefan 29 — Das Riesentor 31 — Gedankengehalt des Riesentors 33.	
II. Die Zeit der Gotik	35
Staatliche und bürgerliche Kämpfe 37 — Spätmittelalterliche Dichtung 39 — Die Beckneibung des Aeneas Silvius 41 — Anfänge der Gotik 43 — Ursprünge der Wiener Gotik 45 — Der Chorbau von St. Stephan 47 — Bauidee von St. Stefan 49 — Anfänge des Rudolsinischen Baues von St. Stefan 51 — Fassade und Seitentore von St. Stefan 53 — Langhaus und Türme von St. Stefan 55 — Inneres von St. Stefan 57 — Innendekoration von St. Stephan 59 — Baldachine und Orgelfuß in St. Stefan 61 — Andere gotische Kirchen 63 — Minoritenkirche 65 — Maria am Gestade 69 — Gotische Kleinbauten 71 — Heiligtumsstuhl 71 — Gotische Profanbauten 73 — Frühgotische Skulpturen 75 — Skulpturenschmuck der Seitentore von St. Stefan 77 — Die Skulpturen der Dombauhütte 79 — Heimische Bildwerke 81 — Fremde Einslüsse 83 — Das Friedrichgrab 85 — Chorgestühl von St. Stephan 87 — Kanzel von St. Stefan 89 — Spätgotische Skulptur 91 — Frühgotische Malerei 93 — Zusammenhang mit Böhmen 95 — Hösische Miniaturhandschriften 97 — Tafelbilder 99 — Tafelmalerei um 1475 101 — Stadtansichten 103 — Übergang zur Renaissanze 105.	
III. Die Zeit der Renaissance	106
IV. Die Zeit des Frühbarock Gegenreformation 127 — Kirchen- und Klosterbauten 129 — Gotische Nachklänge 131 — Dominikanerkirche und Neun Engels- döre 133 — Anfänge des Palastbaues 135 — Burgbau 137 — Adels- paläste 139 — Hösische und kirchliche Malerei 141 — Mariensaule und Dreifaltigkeitssäule 143.	127

V. Die Zeit des Hochbarock. Nationales Barock 145 — Hof und Adel 147 — Kulturelle Gegenfätze und Grundzüge 149 — Das neue Stadtbild 151 — Stadtpaläste und Gartenpaläste 153 — Kirchen und Klöster 155 — Baukünstler und Baubetrieb 157 — Liechtensteinsche Paläste 159 — Steinl und Beduzzi 161 — Schönbrunn 163 — Gartenpaläste Fischers 165 — Stadtpaläste Fischers 167 — Anteil Fischers an der Hofburg 169 — Bau der Hofburg 171 — Fischer von Erlach und Hildebrandt 173 — Palais Kinsky 175 — Das Belvedere 177 — Stadt- und Vorstadtpaläste 179 — Der kirchliche Zentralbau 181 — Karlskirche und Peterskirche 183 — Kirchliche Innendekoration 185 — Dreifaltigkeitssäule und Josefssäule 187 — Dekorative Skulptur 189 — Steinl und Mattielli 191 — G. R. Donners Bedeutung 193 — Donners Arbeiten für Wien 195 — Donners Nachwirkung 197 — Dekorative Barockmelerai 199 — Franze Benedutung 197 — Dekorative	Seit 14.
Barockmalerei 199 — Fremde Barockmalerei 201 — Heimifche Barockmaler 203 — Rottmayr und Gran 205 — Porträt, Stilleben, Landfchaft 207.	
VI. Mariatheresianische und Josefinische Zeit. Politische und geistige Wandlungen 209 — Aufklärungsliteratur 211 — Neue Baugesinnung 213 — Kirchenbau 215 — Wandlungen im Ornament 217 — Schönbrunn und Hetzendorf 219 — Jadot de Ville Issey 221 — Neubauten um 1785 233 — Naturliebe und Gartenkunst 225 — Rokokoskulptur 227 — Statuenschmuck des Schönbrunner Parks 229 — Franz X. Messerschmidt 231 — Hagenauer, Fischer, Zauner 233 — Übergangssormen in der Malerei 235 — Auflösung des dekorativen Freskos 237 — Anton Maulpertsch 239 — Die Porträtischen 241 — Landschassmalerei; Kunstgewerbe 243.	208
VII. Empire und Vormärz Der Tod Kaifer Josefs II. 245 — Vormärzliche Kultur 247 — Öffentliches Bauwesen 249 — P. von Nobile 251 — Monumentalbau und Kirchenbau 253 — Wohnhausbau 255 — Kunst und Kunst- gewerbe 257 — Blüte des Kunstgewerbes 259 — Brunnen und Fried- höse 261 — Die Nachsolger Zauners 263 — F. H. Füger 265 — Die Malerei der Zeit Kaiser Franz I. 267 — Historienbild und Genre- malerei 269 — Die Nazarener 271 — Das Sittenbild 273 — Jos. Dan- hauser und F. G. Waldmüller 275 — Waldmüller und Amerling 277.	245
VIII. Die Zeit Kaiser Franz Josefs I. Das Sturmjahr von 1848 279 — Die Stadterweiterung 281 — Neue Kunstgesinnung 283 — Van der Nüll und Siccardsburg 285 — Hansen und Schmidt 287 — H. v. Ferstel 289 — Hasenauer und der Verfall des Ringstraßenstils 291 — Historisierendes Kunstgewerbe 293 — Monumentale Skulptur 295 — Dekorative und naturalistische Skulptur 297 — Wandlungen in der Malerei 299 — Rahl und Makart 301 — Malerei um 1880 303 — Ausklang des Ringstraßen- stils 305 — Die Zeit der Sezession 307 — Otto Wagner 309 — Aufgaben der Gegenwart 311.	279
Sach- und Künstlerregister	212

BERÜHMTE KUNSTSTÄTTEN

Ausgabe in Groß-Oktav-Format

Die Bände sind biegsam kartoniert

- 1. Vom alten Rom, von E. Petersen. 4. Aufl. (193 S. mit 151 Abb.)
- 2. Venedig, von G. Pauli. 4. Aufl. (164 S. mit 137 Abb.)
- 3. Rom in der Renaissance. Von Nikolaus V. bis auf Leo X. Von E. Steinmann. 3. Auflage. (220 S. mit 165 Abbildungen.)
- 4. Pompeji, von R. Engelmann. 2. Auflage. (105 S. mit 144 Abb.) 5. Nürnberg, von P. J. Rée. 5. Auflage. (230 S. mit 170 Abb.)
- 6. Paris, von G. Riat. 2. Auflage. (204 S. mit 177 Abb.)
- 7. Brügge und Ypern, von H. Hymans. (116 S. mit 114 Abb.)
- 8. Prag, von J. Neuwirth. 2. Aufl. (168 S. mit 147 Abb.)
- 9. Siena, von L. M. Richter. 2. Auflage. (188 S. mit 152 Abb.)
- 10. Ravenna, von W. Goet. 2. Auflage. (136 S. mit 139 Abb.) 11. Konstantinopel, von H. Barth. 2. Aufl. (201 S. mit 103 Abb.)
- 12. Moskau, von E. Zabel. 2. Auflage. (123 S. mit 80 Abb.)
- 13. Cordoba und Granada, von K.E. Schmidt. (131 S. mit 97 Abb.)
- 14. Gent und Tournai, von H. Hymans. (140 S. mit 120 Abbild.)
- 15. Sevilla, von K. E. Schmidt. (141 S. mit 111 Abbildungen.)
- 16. Pisa, von P. Schubring. (182 S. mit 140 Abbildungen.)
- 17. Bologna, von L. Weber. (156 S. mit 120 Abbildungen.)
- 18. Straßburg, von F. F. Leitschuh. (176 S. mit 139 Abbildungen.)
- 19. Danzig, von A. Lindner. 2. Auflage. (122 S. mit 113 Abb.) 20. Florenz, von A. Philippi. 2. Auflage. (254 S. mit 223 Abb.)
- 21. Kairo, von Franz Pascha. Mit einem Anhang über die Alter
 - tümer des ägyptischen Museums von F. W. v. Bissing. (160 S. mit 139 Abbildungen.)
- 22. Augsburg, von B. Riehl. (148 S. mit 103 Abbildungen.)
- 23. Verona, von G. Biermann. (190 S. mit 125 Abbildungen.)
- 24. Sizilien I. Die Griechenstädte und die Städte der Elymer, von M. G. Zimmermann. (126 S. mit 103 Abbildungen.)
- 25. Sizilien II. Palermo, von M.G. Zimmermann. (164 S.m. 117 Abb.)
- 26. Padua, von L. Volkmann. (138 S. mit 100 Abbildungen.) 27. Mailand, von A. Gosche. (222 S. mit 148 Abbildungen.)
- 28. Hildesheim und Goslar, von O. Gerland. (124 S. mit 80 Abb.)
- 29. Neapel I. Die alte Kunst, von W. Rolfs. (177 S. mit 140 Abb.) 30. Neapel II. Baukunst und Bildnerei im Mittelalter und in
- der Neuzeit, von W. Rolfs. (227 S. mit 145 Abbildungen.) 31. Braunschweig, von O. Döring. (136 S. mit 118 Abbildungen.)
- 2. St. Petersburg, von E. Zabel. (126 S. mit 105 Abbildungen.)

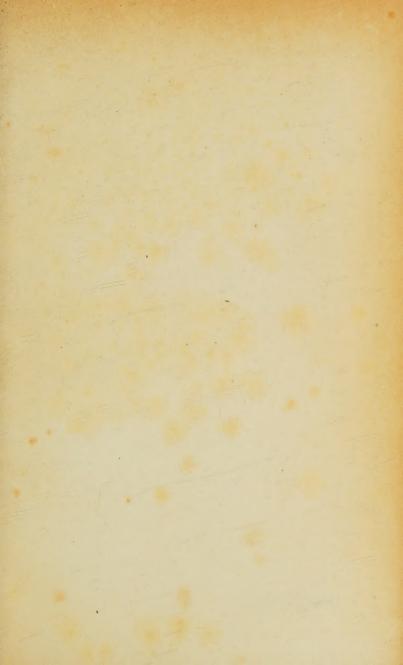
VERLAG VON E. A. SEEMANN IN LEIPZIC

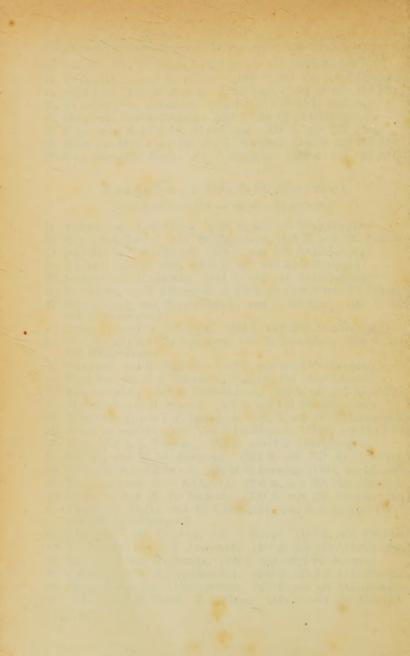
- 33. Genua, von W. Suida. (205 S. mit 143 Abbildungen.)
- 34. Versailles, von A. Pératé. (152 S. mit 126 Abbildungen.)
- 35. München, von A. Weese. 2. Auflage. (254 S. mit 159 Abb.
- 36. Krakau, von L. Lepszy. (142 S. mit 120 Abbildungen.)
- 37. Mantua, von S. Brinton. (184 S. mit 85 Abbildungen.)
- 38. Köln, von E. Renard. 2. Auflage. (216 S. mit 188 Abb.)
- 39. Rom im Mittelalter, von H. Bergner. (140 S. mit 160 Abb.
- 40. Das barocke Rom, von H. Bergner. (132 S. mit 162 Abb

Ausgabe in Taschen-Format

Jeder Band in der Art des vorliegenden gebunden

- 41. Athen, von E. Petersen. (256 S. mit 122 Abbildungen.)
- 42. Riga und Reval, von W. Neumann. (165 S. mit 121 Abbild
- 43. Berlin, von M. Osborn. (318 S. mit 179 Abbildungen.)
- 44. Assisi, von W. Göt. (164 S. mit 118 Abbildungen.)
- 45. Soest, von H. Schmit. (143 S. mit 114 Abbildungen.)
- 46. Dresden, von P. Schumann. 2. Auflage. (388 S. mit 201 Abbild
- 47. Naumburg und Merseburg, von H. Bergner. (180 S. m. 161 Abbildungen.)
- 48. Trier, von O. v. Schleinits. (260 S. mit 200 Abbildungen.)
- 49. Die Römische Campagna, von B. Schrader. (246 S. m. 123 Abbildungen.)
- 50. Brüssel, von H. Hymans. (218 S. mit 128 Abbildungen.)
- 51. Toledo, von A. L. Mayer. (167 S. mit 118 Abbildungen.)
- 52. Regensburg, von H. Hildebrandt. (267 S. mit 197 Abbild.)
- 53. Münster, von H. Schmit. (234 S. mit 144 Abbildungen.)
- 54. Würzburg, von F. F. Leitschuh. (293 S. mit 146 Abbildungen
- 55. Viterbo und Orvieto, von F. Schillmann. (174 S. mit 110 Abb
- 56. Ulm, von J. L. Fischer. (192 S. mit 130 Abbildungen)
- 57. Basel, von M. Wackernagel. (242 S. mit 127 Abbildunger
- 58. New York und Boston, von M. H. Bernath. (178 S. mit 143 Abb
- 59. London, von O. v. Schleinitz. (294 S. mit 205 Abbildungen
- 60. Passau, von W. M. Schmidt. (200 S. mit 126 Abbildunger
- 61. Segovia, Avila und El Eskorial, von A.L. Mayer. (180 mit 133 Abbildungen.)
- 62. Lissabon und Cintra, von A. Haupt. (150 S. mit 108 Abb
- 63. Bamberg, von F. F. Leitschuh. (314 S. mit 150 Abbildunger 64. Perugia, von W. Bombe. (204 S. mit 109 Abbildungen.)
- 65. Apulien, von R. Pagenstecher. (200 S. mit 136 Abbildunger
- 66. Warschau, von A. Lauterbach. (200 S. mit 146 Abbildunger
- 67. Wien, von H. Tietje. 2. Auflage. (326 S. mit 154 Abbild.)





Ky Juran-

